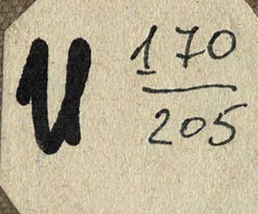
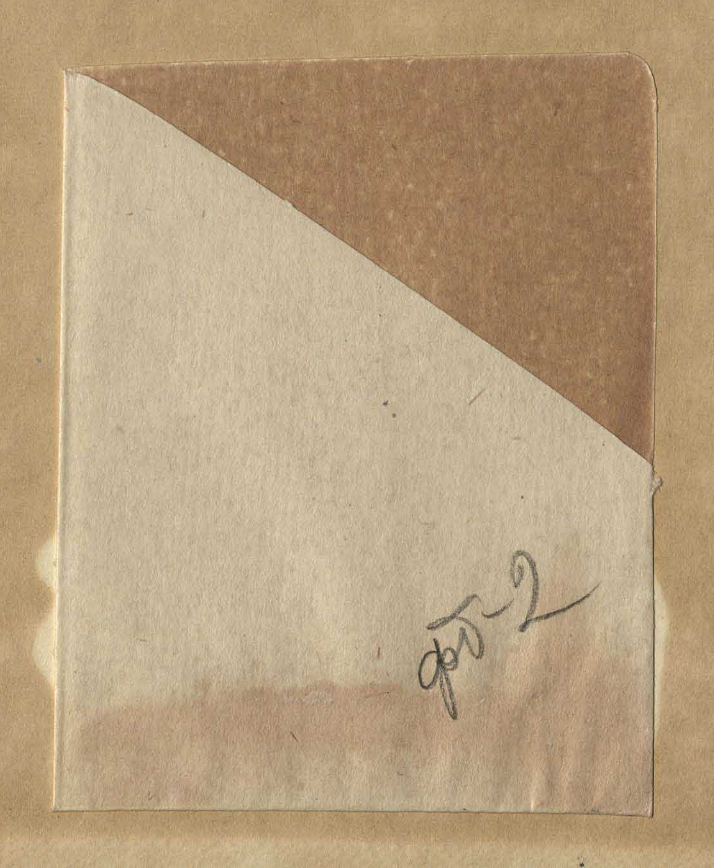
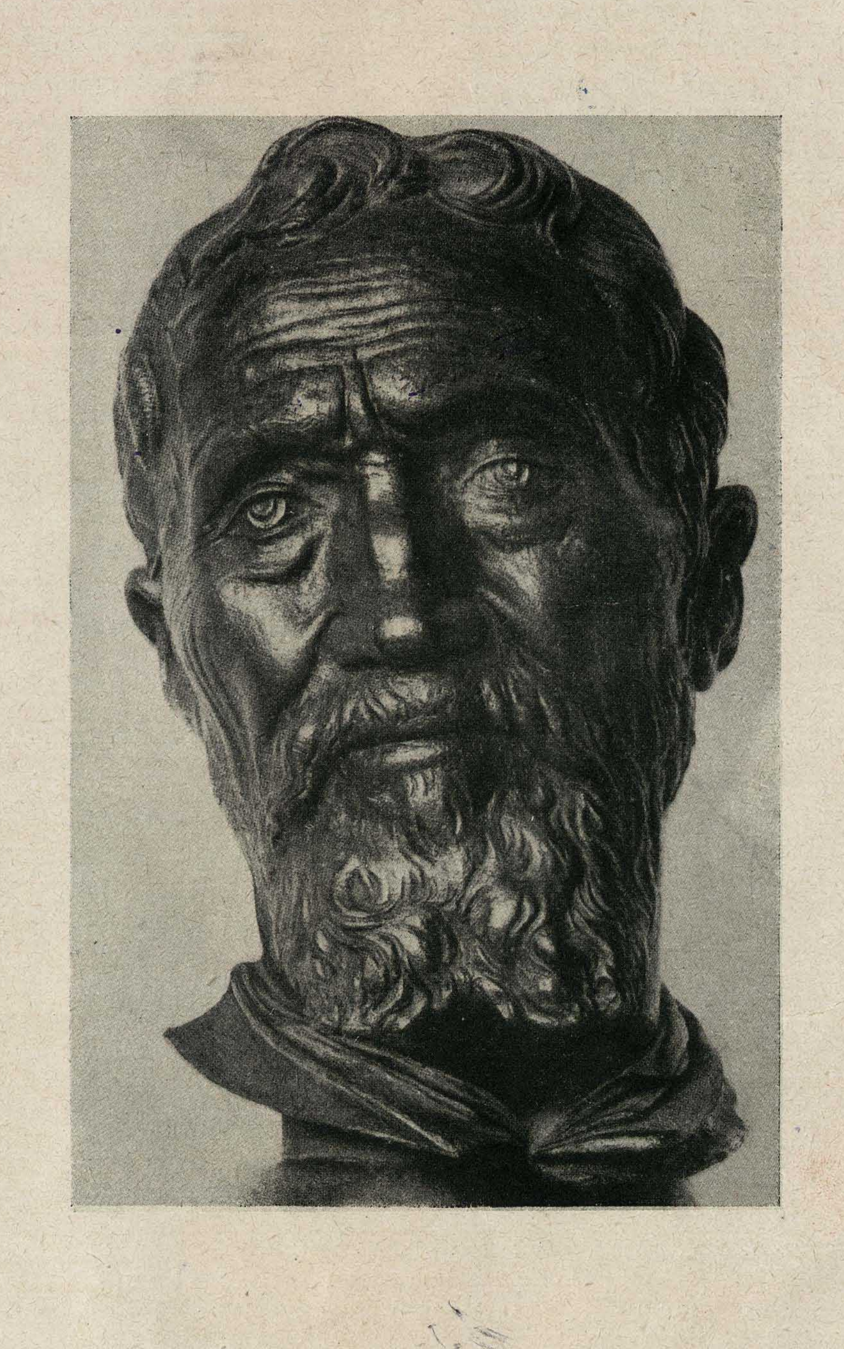
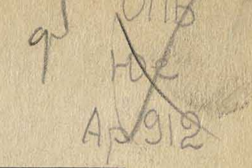
АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО МИКЕЛЬАНДЖЕЛО



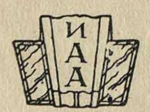


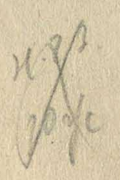




АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

СБОРНИК СТАТЕЙ





ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
19 * МОСКВА * 36

СОДЕРЖАНИЕ



Переплет работы худ. И. Ф. Рерберга



ВВЕДЕНИЕ

«После смерти Антонио да Сангалло, строителя собора св. Петра, папа предложил Микельанджело занять его место, но тот отказался, говоря, что это не дело его специальности, и так долго противился желанию папы, что тот должен был приказать ему взяться за эту постройку и прислал Микельанджело собственноручный рескрипт, дававший ему неограниченные полномочия». Это свидетельство Асканио Кондиви находит себе многочисленные подтверждения.

Микельанджело очень поздно пришел к архитектуре. «Michelagniolo scultore», называл он себя обычно. Скульптура была для него родным делом, к ней он чувствовал всегда непреодолимое влечение. Архитектурные начинания приносили больше огорчений и стоили непосильных забот дряхлому старцу, на что он горько жалуется в своих письмах. «*Бог свидетель*, — писал он в такую минуту отчаяния, — *что я против воли, только благодаря настояниям папы Павла, взялся за постройку собора*». Однако, как ни искренни эти признания, следует думать, что не одна только настойчивость папы сделала Микельанджело руководителем строительства собора. Архитектура издавна влекла его своим монументальным размахом. Он рано осознал, что только архитектура могла создать достойную оправу для тех грандиозных скульптурных замыслов, которые волновали его всю жизнь. Этим объясняется, что Микельанджело пришел к архитектуре, не отрекаясь от своего чисто пластического дарования.

Можно думать, что этот необычный путь к архитектуре навлек на архитектурное творчество Микельанджело особенные нарекания потомства. Художественная критика уже давно сняла свои обвинения с Микельанджело, как с творца Сикстинского плафона и луврских Рабов. В наше время вряд ли кто-нибудь примет всерьез упреки по адресу Микельанджело со стороны

арбитра хорошего вкуса XVIII в., Франческо Милициа, уверявшего, что «*произведения его холодны, жестки, исполнены чрезмерностей, мелочны, грубы и, что всего хуже, манерны*» (с этими взглядами Милициа русский читатель познакомился лишь в 1827 г. по переводу Лангера). Между тем, до недавнего времени оценка архитектурного творчества Микельанджело не освободилась от воздействия классической доктрины. Под критикой понималось безоговорочное осуждение. Ею далеко не всегда руководило желание понять сущность и внутреннее своеобразие архитектуры Микельанджело. Эту критику вдохновляли итальянские и особенно французские классики, которые, отмежевываясь от барокко, считали Микельанджело виновным в порче хорошего вкуса. Отголоски этого протеста слышатся уже в беседах Бернини с Шантелу, в которых великий мастер итальянского барокко должен был выступать защитником своего гениального соотечественника. Из дневника Шантелу мы узнаем, что Бернини заметил однажды, *что «Микельанджело впервые стал применять ордера, соподчиняя их друг другу, чего не встречается в памятниках древности, где имеются только ордера, расположенные друг над другом. На это я ему ответил,* — пишет Шантелу, — *что Микельанджело в поисках новизны и оригинальности создал, действительно, великие произведения, но что он ввел в архитектуру вольности (le libertinage) и был создателем картушей, маскаронов и раскрепованных карнизов, которыми он сам пользовался с большим искусством, так как прекрасно владел рисунком, но которыми не умели пользоваться его подражатели, не обладавшие достаточными познаниями. На это Бернини возразил, что Микельанджело допускал раскреповки только в тех местах, где части здания показались бы слишком протяженными и походили бы на крепостные стены*».

Теоретики XVIII в., кругозор которых был ограничен классической доктриной, не в силах были найти путь к пониманию архитектуры Микельанджело. В начале прошлого столетия, после того как романтики «открыли» Шекспира, Сервантеса, Данте и Микельанджело — скульптора и живописца, французский историк Даженкур и архитектор Гитторф продолжали свое наступление против Микельанджело, как создателя барокко в архитектуре. Но самым яростным противником Микельанджело оказался Шарль Гарнье, который выразил свое отношение к великому флорентийцу в крылатой формуле: «*Я обвиняю Микельанджело в том, что он не знал языка архитектуры*».

Пусть даже, с профессиональной точки зрения, эти упреки Гарнье будут признаны справедливыми. (Вспомним, Пушкин говорил, что Гоголь «плохо» пишет по-русски.) Но величие художественных исканий Микельанджело для нас теперь слишком очевидно, чтобы останавливаться подробнее на сопоставлении двух мастеров. Мы видим, с одной стороны, Парижскую оперу, величественный памятник мрачной поры эклектизма, с другой стороны — ка-

пеллу Медичи, купол собора св. Петра и могучие очертания гробницы Юлия II. Оперу Гарнье хочется отнести к области техники, науки и историко-художественной эрудиции. Архитектурные создания Микельанджело дышат полнотой подлинного образного мышления.

Мы чтим Микельанджело за то, что в своем архитектурном творчестве он не переставал мыслить как художник, что все его создания насыщены настоящей художественной образностью. Образность архитектуры Микельанджело, ее высокое идейное напряжение — вот что искупает его своеволие в обращении с грамматикой архитектуры, что делает для нас ценным каждое его произведение, каждый клочок бумаги, хранящий следы его творческих исканий.

Среди многочисленных писем современников, рисующих труды и дни Микельанджело, сохранилось несколько свидетельств того, как отчетливо он сам осознал свои пути и задачи. Отстаивая право художника мыслить образами в архитектуре и возражая на нападки доктринеров-академиков, он говорил, что *«циркуль должен быть в глазах, а не в руке, ибо руки работают, а глаз оценивает»* (Вазари).

Ссылка на человеческий глаз, как на высшего судью, сближает Микельанджело с другим великим мастером ренессанса, энтузиастом зрительного восприятия мира — Леонардо. Формула Микельанджело поучительно выдвигает то зрительное воздействие архитектуры, которое предавали забвению функционалисты всех времен. В ней можно расслышать возражения против эклектиков, которые, не доверяя художественному восприятию, возлагали надежды на обмеры старинных зданий и подражание античным пропорциям.

Работая в архитектуре, Микельанджело никогда не отрекался от своего исконного предрасположения к скульптуре. Порою он пытался дать ему теоретическое обоснование. При всей субъективности его рассуждений они сохраняют бесспорную ценность, как свидетельства глубокой органичности художественных воззрений мастера.

«Среди бумаг Вилламена сохранилось письмо Микельанджело к Лоренцо Медичи, ответ на его вопрос, какому из двух мастеров следовало поручить постройку флорентийской библиотеки: живописцу Вазари или скульптору Амманати... Микельанджело сообщал в письме, что оба они были его друзьями, но что даже при равенстве их познаний в архитектуре следовало дать предпочтение скульптору перед живописцем, что он советует обратиться к Амманати потому, что архитектура объемна (l'architecture était un relief) и что создание объема входит в задачи скульптора, тогда как живописец в своей работе ограничивается только видимостью объемов» (Шантелу).

Он возвращался к той же мысли в своих рассуждениях о декоративном убранстве зданий. По словам Бернини, *«Микельанджело часто говорил, что*

статуи служат таким прекрасным украшением, что если бы одна комната была украшена ковром, шитым по бархату золотом, а в другой находилась только прекрасная статуя, то эта комната показалась бы украшенной с царственным великолепием, тогда как первая — монашескою кельею (come una stanza di monaca)».

Это скульптурное восприятие архитектуры толкало Микельанджело к уподоблению здания живому организму, тому человеческому телу, которое для художника-гуманиста было всегда высшей и благороднейшей задачей искусства. «*Можно с уверенностью утверждать,* — говорил он, — *что архитектурные члены соответствуют человеческим. Этого не поймет тот, кто никогда не передавал и не умеет правильно передать человеческое тело*»... В последней фразе слышится невольное раздражение, как бы предвидение протеста сторонников автономной архитектуры.

В другой раз тот же ход мыслей породил законченный образ. В одном из своих писем 1525 г. он набросал целую программу в этом роде: «*Что касается до колосса вышиною в 40 локтей...* — пишет он, — *то я предполагал его изобразить сидящим, нижнюю же часть его сделать полой и там поместить цирульню. Этому колоссу следует дать в руки рог изобилия, который служил бы дымовой трубой. Череп и члены этой фигуры я также оставил бы полыми. Им также можно было бы найти применение. На площади неподалеку живет мой друг, огородник, который сказал мне под секретом, что устроил бы там прекрасную голубятню. Мне же пришла в голову еще другая мысль (правда, тогда пришлось бы значительно увеличить размер фигуры): построить колосс из отдельных частей в виде башни. Тогда голова колосса служила бы колокольней церкви Сан Лоренцо... В ней поместились бы колокола, звуки лились бы из его уст, и в праздничные дни, когда чаще всего звонят в большие колокола, казалось бы, что это колосс вопит о пощаде*».

Нам несколько трудно представить себе, как выглядело бы подобное сооружение. В его осуществимость, видимо, не особенно верил сам мастер. Однако при всем нескрываемом юморе, в духе Раблэ, с которым создатель «Страшного суда» развивает свою фантазию, в ней сказался тот круг представлений, который никогда не оставлял Микельанджело-скульптора в его работе над архитектурой.

Другой рассказ Кондиви несколько напоминает предание о древнем мастере, желавшем придать Афонской горе человеческий облик. «*Однажды, проезжая верхом, Микельанджело увидал гору, высоко вздымавшуюся над округой. Его охватило желание изваять ее всю, превратить ее в колосс, который был бы виден издалека мореплавателям. Он выполнил бы свою затею, если бы у него было время и если бы ему это позволили*».

Эти замыслы, конечно, принадлежат к области художественных утопий. Но они ясно характеризуют тяготение Микельанджело к повышенной образности и выразительности архитектуры. Тектоника согласных ритмических форм и соотношений была глубоко чужда Микельанджело. Статика архитектурного сооружения впервые наполняется у него трепетом напряженного драматизма, которого не знали ни гармонический дух греков, ни наивная чистота гения Брунеллеско.

Раскрытие идейного смысла образов Микельанджело принадлежит к трудным задачам. При исключительной широте творческого размаха мастера, исследователь неизменно рискует прочесть в созданиях Микельанджело идеи и переживания своей эпохи. Этой опасности не избежал и Ромэн Роллан в своей известной биографии-романе. Конечно, книга его значительно приблизила личность великого флорентийца к нашему пониманию, но ради этого Роллану пришлось наделить своего героя душевной смятенностью современного человека, сообщить ему бетховенскую трагичность Жан-Кристофа.

При всем том нельзя отрицать, что через творчество Микельанджело проходит несколько лейтмотивов, которые не потеряли своего глубокого значения до наших дней. Среди этих ведущих тем его творчества следует особо выделить тему борьбы — трагическую тему, которая никогда не оставляла его ни в жизни, ни в искусстве. В сопоставлении с аморализмом и аполитичностью Леонардо личность Микельанджело становится нам особенно близкой своей пламенной, почти дантовской политической страстностью. В дни мрачной реакции, нависшей над Италией, Микельанджело хранил республиканские идеалы и, как непримиримый враг поработителя Флоренции, Козимо Медичи, горячо отдавался делу защиты родного города. «*Цезарь был тираном своей родины,* — говорил он своим друзьям не без намека на современные события, — *Брут и Кассий убили его по заслугам; ибо тот, кто убивает тирана, убивает не человека, а зверя во образе человеческом. Тиранам неведомо естественное чувство любви к ближнему. Им чужды человеческие чувства — следовательно, это не люди, а звери...*»

Погрудный портрет Брута, созданный Микельанджело в 30-е годы, говорит об его живом интересе к личности прославленного поборника римской свободы. Эти интересы были, вероятно, навеяны кружком политических изгнанников из Флоренции, с которыми он встречался в Риме. Предполагают, что в образе Брута он представил одного из этих флорентийских изгнанников — республиканца Джанотти. Правда, мы знаем, что Микельанджело не мог преодолеть отвращения к тираноубийству, но это не умаляет исторического значения его политических интересов. Среди мастеров итальянского ренессанса, которые в силу своего цехового положения были отстранены от непосредственного участия в политической борьбе, Микельанджело был

едва ли не первым художником-гражданином, мастером, который не боялся свои величайшие замыслы насыщать страстью политических симпатий. В этой связи не лишено глубокого смысла, что Домье был однажды назван «Микельанджело XIX века».

Но политические страсти ничуть не сужали кругозор жизни и творчества мастера. Жизненная борьба Микельанджело выходит за пределы конфликтов художника со своими заказчиками-папами и становится прообразом грядущих столкновений великих мастеров с косной буржуазной средой. Сила и правдивость созданий Микельанджело перерастает тесные границы эпохи. Пленники гробницы папы Юлия были задуманы в согласии с библейским текстом. Но в сознании потомства они приобрели более широкое значение, и нет ничего удивительного в том, что человечество долго будет черпать в этих образах вдохновение и силы для борьбы за жизненные идеалы, которые были еще неведомы Микельанджело. Капелла Медичи была задумана как памятник поражения освободительных стремлений поколения Микельанджело, но кто теперь думает о неудачах итальянских князей, созерцая архитектуру гробницы и могучие тела Авроры и Вечера? Может быть, эту историческую перспективу предугадывал и мастер, отказываясь от портретного сходства Джулиано и Лоренцо под предлогом, что через несколько десятилетий никто не будет знать, как они выглядели в жизни. В сущности, сходное перетолкование претерпевают в нашем сознании и архитектурные создания Микельанджело — купол собора св. Петра и Лауренциана. Языком архитектурных форм, могучей пластикой масс они рождают в нас чувство величавого жизненного ритма и влекут к заманчивым далям, которые, может быть, только смутно рисовались в воображении их создателя.

Эта титаническая сила Микельанджело, его скрытое бунтарство придают ему особое обаяние в глазах нашей эпохи. Однако, отдавая должное этим чертам Микельанджело, мы не должны забывать исторической правды — печального эпилога его борьбы. Последние десятилетия жизни и творчества мастера протекали в условиях торжествующей реакции, неудержимо наступавшей по всей Италии. Родная Флоренция, когда-то передовая демократия Западной Европы, становится оплотом феодальной знати, возглавляемой родом Медичи. Второе отечество Микельанджело, Рим, превращается в очаг контрреформации, в цитадель инквизиции, ордена иезуитов. Безрадостное зрелище распада гуманизма надорвало силы слабеющего мастера, исполнило его великой скорби, гнева и отчаяния. «Кругом царят позор и преступление», восклицает он устами своей «Ночи», мечтая, как о спасении, заснуть и не пробуждаться.

Сопротивление эпохи в конце концов одержало победу над Микельанджело. Последний гений ренессанса, в прошлом приверженец гуманизма, созда-

тель величавых образов Давида и Моисея, должен был смирить свое бунтарство. Старческие годы художника, годы его архитектурного творчества прошли под знаком отречения от юношеских идеалов. Приверженец платоновской философии, Микельанджело оказывается во власти христианского мировоззрения и под влиянием этих чувств предлагает главе ордена иезуитов Игнатию Лойоле свою помощь в сооружении того самого храма Джезу, в котором впоследствии Виньола положил основы церковной архитектуры барокко.

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

КРАТКАЯ ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

К. ТОЛЬНАЙ

Микельанджело Буонаротти, собственно Микельанджело ди Лодовико ди Лионардо ди Буонаротта Симони, родился 6 марта 1475 г. в Капрезе, в Казентинском округе; умер 18 февраля 1564 г. в Риме. Свое имя он обыкновенно писал Michelagniolo (Микельаньоло).

Отец его, Лодовико ди Лионардо (1444 — 1534), некоторое время занимал должность подесты в Капрезе и в соседнем местечке Кьюзи; позднее служил управляющим таможней. Мать художника — Франческа ди Нери ди Миниато дель Сера. Из шести сыновей своих родителей Микельанджело был вторым. Семья Микельанджело была знатного рода, но не богата. Родство Буонаротти с родом графов Каносса, в чем были убеждены обе семьи, документально не доказано.

Вначале Микельанджело учился, по желанию отца, в латинской школе Франческо да Урбино во Флоренции. Склонность к искусству проявилась в нем в раннем возрасте. К художественным занятиям он приступил под влиянием знакомства с Франческо Граначчи, учеником флорентийского живописца Гирландайо (1451—1495). В апреле 1488 г. Микельанджело поступил в мастерскую Доменико Гирландайо. Кондиви и Вазари упоминают о некоторых рисунках, созданных Микельанджело в ту пору; рисунки эти не сохранились. Вазари восхищается его новой линейной манерой (nuovi lineamenti nella maniera).

После годичного пребывания у Гирландайо Микельанджело перешел в 1489 г. в художественную школу Медичи при монастыре Сан Марко, руководителем которой был скульптор Бертольдо ди Джованни. Работа над рисунком, преобладавшая в 1488 г., сменилась здесь интересом к скульптуре.

Микельанджело создает небольшие глиняные статуэтки, копии с работ Бертольдо, и голову фавна из мрамора, скопированную с античного образца. Эти произведения также пропали. Надо полагать, что к этому же времени относится рисунок тритона, сделанный углем на стене одной из комнат загородного дома Буонаротти в Сеттиньано (ныне вилла Микельанджело). Этот рисунок Микельанджело, наиболее ранний из всех сохранившихся его произведений, до настоящего времени почти не обращал на себя внимания; между тем, он раскрывает нам сущность художественных начинаний мастера. Творчество Микельанджело примыкает к жесткому, полному напряжения стилю флорентийского живописца Антонио Полайуоло (1429—1498); можно думать, что гравюра Полайуоло «Борьба нагих мужчин» оказала особенно сильное влияние на молодого Микельанджело.

1490—1492 гг. Микельанджело проводит во дворце у Лоренцо Медичи. Здесь, между прочим, он встречался с гуманистом Полициано и, повидимому, ему был обязан знакомством с идеями платоновской академии, т. е. кружка группировавшихся вокруг Лоренцо Медичи философов — последователей неоплатонизма. Возможно, что под влиянием коллекций во дворце Медичи, где наряду с антиками были представлены также Джотто и Мазаччо, Микельанджело отошел от динамического линейного искусства Полайуоло и обратился к монументальному искусству больших форм Джотто и Мазаччо. Быть может, это послужило предпосылкой и новому отношению к античности. О переходе Микельанджело к другому стилю свидетельствуют крепкие по форме рисунки пером, копии фресок Джотто и Мазаччо (рис. 2). Предположение, что эти рисунки впоследствии переделаны самим Микельанджело, не подтвердились.

Это новое отношение Микельанджело к античности обнаруживают все сохранившиеся произведения данного периода. Мадонна у лестницы (Флоренция, Casa Buonarotti — музей Буонаротти) возникает под влиянием сохранившегося и до наших дней во дворце Медичи античного надгробного рельефа; с технической стороны заметно влияние плоского рельефа (rilievo schiacciato) Донателло. «Битва кентавров» (Casa Buonarotti) — второе произведение этого периода—была создана под влиянием композиции античных саркофагов с изображением битв. В этом произведении сказалось также влияние «Метаморфоз» Овидия (XII, стих 210 и сл.). Величавая, нагруженная композиция масс предвосхищает более поздние замыслы «Битвы при Кашине» и «Страшного суда».

После смерти Лоренцо Медичи (апрель 1492) Микельанджело возвращается в дом отца и начинает работать над Геркулесом — статуей выше человеческого роста. Это произведение было привезено в Фонтенебло еще в XVI в.; в настоящее время оно утеряно. Одна мало известная гравюра

Израэля Сильвестра изображает статую Геркулеса на воздвигнутом Генрихом IV пьедестале с тыльной стороны, что дает возможность ее восстановить. Бесследно пропало и другое произведение этого периода — деревянное распятие, несколько меньше натуральной величины, исполненное для приора церкви Сан Спирито. Точной копией исчезнувшего оригинала является, как предполагают, мало известное деревянное распятие в ризнице Сан Спирито. Новый мотив контрапосто, т. е. диференциация положения рук и ног, оказал большое влияние на флорентийские распятия, как видно по фреске Перуджино 1493 г. в церкви Санта Мариа Маддалена деи Пацци. К этому же времени относятся занятия Микельанджело анатомией, о которых говорят Кондиви и Вазари.

Предчувствуя падение рода Медичи, Микельанджело в октябре 1494 г. бежал в Верхнюю Италию. Из Болоньи он отправился в Венецию, но вскоре опять вернулся в Болонью, где до весны 1495 г. пробыл у Джанфранческо Альдовранди.

Художественное творчество уступило в эту пору место литературным занятиям. Но для дальнейшего развития Микельанджело пребывание в Болонье имело большое значение: он познакомился здесь с произведениями близкого ему по духу скульптора Джакопо делла Кверча (1374—1438). Созданные в ту пору три небольших статуэтки, дополнение к скульптурному украшению арки Сан Доменико, свидетельствуют о глубоком влиянии, которое оказывал Кверча на Микельанджело. Коленопреклоненный ангел с канделябром в руках напоминает и флорентийские образы, например ангела Луки делла Роббиа в ризнице Флорентийского собора, и образы Кверча; то же самое следует сказать о св. Прокуле, похожем по замыслу на св. Георгия работы Донателло (в музее Барджелло во Флоренции). Наконец, св. Петроний возник под непосредственным влиянием Петрония Кверча.

Летом 1495 г. Микельанджело возвращается во Флоренцию и остается там до июня 1496 г. Здесь им создаются Джованнино и Купидон, не дошедшие до нас. Некоторое представление о мотиве Джованнино дает эскиз мальчика. Копию спящего Купидона можно найти в картине Тинторетто «Марс, Венера и Вулкан» (в Мюнхене). В обеих этих статуэтках детей все еще чувствуется влияние Кверча. Купидон был продан, по сообщению Вазари, под видом античного произведения кардиналу Рафаэле Риарио, крупному коллекционеру.

В конце июня 1496 г. Микельанджело прибыл в Рим с рекомендательным письмом от Лоренцо ди Пиер Франческо Медичи к Риарио. Он остается в Риме до весны 1501 г. Кондиви и Вазари упоминают о четырех произведениях, относящихся к этому времени: 1) набросок картины, изображающей стигматизацию св. Франциска (утерян); 2) мраморный Купидон; 3) Вакх

(в Барджелло), 1497—1498 гг. (рис. 4); 4) «Пиэта» (в соборе св. Петра), законченная в 1501 г. (рис. 5).

Оба сохранившихся произведения первого периода пребывания Микельанджело в Риме обработаны более тонко, чем болонские статуи, но резкого изменения стиля в них не заметно. Вакх носит еще следы влияния Кверча, особенно в трактовке волос. «Пиэта», исполненная более четко и тонко, чем Вакх, является, без сомнения, более поздним произведением. В чертах и выражении лица Марии сказывается влияние Леонардо. Образ, к которому примыкает группа Микельанджело, был создан на севере в XIV в., но уже с XV в. стал известен в Италии.

В 1501 г., вероятно весной, Микельанджело возвращается во Флоренцию и остается там до марта 1505 г. Наступает период творческого подъема. Преодоление воздействия Леонардо и римских впечатлений приводит мастера к более величественным классическим формам, причем влияние Кверча отступает на задний план. К началу этого периода относится изучение картины Леонардо «Св. Анна с Марией и младенцем» (1501 г.). Эскиз «Святого семейства», находящийся в Оксфорде, представляет собою свободную вариацию на тему Леонардо. Одновременно возник ряд рисунков. Переход к классицизму ясно выражен в статуе св. Якова капеллы Пикколомини в Сиене (1501 г.). Остальные фигуры представляют собою ученические работы.

Не менее типичен римский классический отпечаток на рисунке апостола, исполненном в апреле 1503 г. для 12 статуй апостолов Флорентийского собора. Поза стоящей фигуры примыкает к античным саркофагам с музами. Исключение составляет, кажется, лишь не сохранившийся до нашего времени бронзовый Давид, исполненный по заказу Пьера де Рогана и законченный в 1508 г. Фигура, по договору, должна была походить на Давида работы Донателло. Этюд обнаруживает в самом деле большое родство с Давидом Донателло (в Берлине). Гравюра Дюсерсо, изображающая замок Бери близ Блуа, на которой представлена статуя, дает нам другой мотив: фигура словно держит в вытянутой руке голову Голиафа; этот мотив повторяется в более поздней статуе — в Персее работы Челлини (Лоджия деи Ланци во Флоренции).

Вполне классическим произведением является также известный мраморный Давид, 1501—1504 гг., высеченный из исполинской мраморной глыбы, над которой начал некогда работать Агостино ди Дуччо. Некоторая плоскостность глыбы хорошо отвечала классическим тенденциям Микельанджело. Воспоминания об античных статуях Диоскуров на Монте Кавалло в Риме, об античных саркофагах, особенно в расположении ног, и о св. Георгии работы Донателло — все это оказало влияние на исполнение этого произведения. Трактовка его совершенно необычная: Давид представлен не как

мальчик, а как юноша (рис. 6). Атрибуты опущены, что содействует впечатлению обобщенности. По поводу постановки статуи на площади Синьории разгорелся интересный спор.

Мадонна в Брюгге, около 1503—1504 гг., обнаруживает в своей строгой вертикали и в прямолинейности складок черты искусства Микельанджело этого периода.

К этому же времени относятся два живописных произведения: Мадонна-Дони и «Битва при Кашине». Мадонна-Дони, около 1503—1504 гг., — единственная из сохранившихся станковых картин Микельанджело. В ней видно влияние умбрийского живописца Синьорелли (1450—1523) и одновременно заметна попытка решения композиции нескольких фигур. «Битва при Кашине», по заказу 1504 г., должна была представлять собою грандиозную фреску для зала заседаний республиканского совета в палаццо Веккио, для которой предназначалась и «Битва при Ангиари» Леонардо. Микельанджело закончил лишь картон, известный по гравюре Маркантонио; композиция в точности скопирована Бастиано да Сангалло в гризали музея Холкгэмхолла. Влияние Синьорелли заметно и здесь. Живопись Микельанджело достигает высшей ступени пластичности. Фигуры должны производить впечатление статуй.

В марте 1505 г. Микельанджело был вызван в Рим папой Юлием II для работы над его гробницей. Проект этого памятника от 1505 г. известен нам лишь из описаний Вазари и Кондиви. Вначале он был задуман как открытый со всех сторон монумент. Сохранилось несколько рисунков и фрагментов, относящихся к начатой в то время работе. Так, куб, находящийся слева, и три камня нижней части современного памятника были выполнены еще в 1505 г. По сохранившимся камням-блокам (и на основании описания источников) можно думать, что нижняя часть памятника была в основном задумана так, как она была построена в 1542 г. Составить точное представление о верхней части на основании описаний нельзя. Наброски фигуры раба и головы Моисея также относятся к 1505—1506 гг. По сюжетному замыслу памятник Микельанджело примыкает к аллегорическим стихотворениям гуманистов, так называемым триумфам (trionfi). Вскоре по получении заказа Микельанджело отправился в Каррару за мрамором для гробницы. В декабре 1505 г. он уже вновь находится в Риме и ждет прибытия мрамора. Между тем Юлий II отложил мысль о памятнике, а задумал расписать потолок Сикстинской капеллы. Микельанджело не допускают к аудиенции у папы. Оскорбленный, он удаляется во Флоренцию (апрель 1506 г.).

С апреля до ноября 1506 г. Микельанджело остается во Флоренции. Он предлагает папе закончить работы над гробницей во Флоренции. Произведения этого времени созданы в новом стиле, возможно — под влиянием вто-

ричного пребывания Микельанджело в Риме: строгий классицизм сменяется материальностью и стремлением к могучим и массивным формам. Вероятно, к этому времени, а может быть, и ко времени пребывания Микельанджело в Риме, относятся: мраморное тондо Мадонны в Барджелло, этюд в Шантильи и мраморное тондо Мадонны в Лондонской академии, которое было, повидимому, исполнено с помощью ученика около 1506 г. Наиболее значительным доказательством перемены стиля Микельанджело служит статуя Матфея, около 1506 г. (в Флорентийской академии). Она создана под влиянием Пасквино, а также Авраама и Исаака Донателло, но главным образом — под влиянием пророков Кверча на Сиенской купели.

В конце ноября 1506 г. в Болонье произошло примирение Микельанджело с папой Юлием II. Микельанджело поручено было отлить бронзовую статую папы в сидячей позе. В апреле 1507 г. он делает восковую модель. В феврале 1508 г. статуя была установлена над главным порталом фасада церкви св. Петрония. При возвращении болонской княжеской семьи Бентиволья (в декабре 1511 г.) фигура эта была разбита. Точного изображения ее не сохранилось. Некоторое представление о ней дает статуя папы Григория XIII, исполненная в 1578 г. Меньяти на фасаде палаццо Публико в Болонье; она соответствует старинным описаниям статуи Юлия II. Последняя, надо полагать, является прототипом пророков плафона Сикстинской капеллы, особенно Даниила.

Вероятно в марте—апреле 1508 г. Микельанджело получает заказ от папы Юлия II на роспись потолка Сикстинской капеллы в Риме (рис. 8, 9). По первоначальному плану, в углах должны были быть фигуры 12 пророков, на своде — система различных обрамлений. Во втором и третьем набросках замечается постепенное упрощение и объединение системы. При исполнении плафона, в начале мая 1508 г., обрамления составили настоящую архитектурную конструкцию; орнаменты были заменены исключительно фигурами, в обрамление включены сцены. В период от лета 1508 г. до 17 августа 1510 г., т. е. до отъезда Юлия II из Рима, Микельанджело расписывает середину потолка, охватывающую, повидимому, пространство от входа до пятого эпизода — «Грехопадение», с примыкающими сюда рабами, пророками, сивиллами и обоими угловыми полями у входной стороны. С конца 1510 г. до 14 августа 1511 г., когда были впервые сняты леса, созданы, можно думать, остальные четыре эпизода, с рабами, пророками и сивиллами, а также оба угловых поля близ стены алтаря. Начиная с августа 1511 г. до 31 октября 1512 г., когда окончательно были сняты леса, исполняются все люнеты и распалубки от входной стороны до той стороны, где алтарь. Картоны к первым восьми люнетам возникли, вероятно, еще в промежуток между январем и августом 1511 г. В отношении хронологии мнения расходятся.

По своему стилю Сикстинский плафон представляет синтез античности и влияния Кверча. Система в целом напоминает собою римские триумфальные арки; в эпизодах, особенно первых полей, заметно влияние рельефа Кверча на портале св. Петрония. Кроме того, оказали влияние «Изгнание из рая» Мазаччо и раннехристианские фрески в церкви Сан Паоло фуори ле Мура, изображающие сотворение мира. С иконографической стороны цикл служит дополнением к обоим нижним циклам фресок кватроченто, которые изображают слева — эпизоды из «ветхого завета», справа — из «нового завета». Чисто художественный замысел развивается независимо от иконографического плана. Живопись Микельанджело должна раскрывать от входа к алтарю ступени восхождения к основам мироздания. Поэтому фрески следует рассматривать именно по направлению от входной стороны к алтарю, т. е. в направлении, обратном хронологии событий.

По окончании росписи плафона Сикстинской капеллы Микельанджело вновь получает заказ на сооружение гробницы папы Юлия II. Последний умер в феврале 1513 г., и переговоры с Микельанджело теперь ведут его наследники. В мае 1513 г. Микельанджело заключает второй контракт, в котором имеется точное описание нового проекта. По этому проекту монумент открыт лишь с трех сторон; одной, узкой своей стороной он примыкает к стене. Над цоколем возвышается у стены маленькая капелла (capelletta). Два рисунка помощников Микельанджело передают чертеж модели от 1513 г. Орнаменты нижней части памятника выполняются, начиная с июля 1513 г., Антонио да Понтассиове. Каменные квадраты эти, вместе с камнями 1505 г., были использованы в 1542 г. при окончательном сооружении монумента в церкви Сан Пьетро ин Винколи. Вскоре после заключения контракта, но еще до работ над статуями рабов, были созданы новые эскизы для статуй шести рабов. Над своим «Восставшим рабом» Микельанджело работал, по его собственным словам, в 1513 г. Повидимому, одновременно возник «Умирающий раб» (рис. 20); обе статуи — в Лувре. Между 1515 и 1516 гг. Микельанджело создает статую Моисея. Образ Моисея вырос из типа пророка на плафоне Сикстинской капеллы. Здесь сказалось влияние фигуры евангелиста Иоанна работы Донателло (во Флорентийском соборе) и статуй пророка школы Джованни Пизано.

В июле 1516 г. заключается третий контракт на сооружение гробницы Юлия II. Передний фасад нижней части гробницы остается без изменения, потому что камни были уже отесаны; боковые фасады сохраняются на ширину одной ниши. Вверху вместо капеллы должен возвышаться целый ярус, расчлененный полуколоннами. Точное описание модели имеется в контракте. Для этого проекта был сделан ряд эскизов. На одном из них папа изображен не лежащим на одре, а только прислонившимся к саркофагу. Раб с пра

вого угла фасада повторяется в образе Христа в «Бичевании Христа» Себастиано дель Пиомбо в церкви Сан Пьетро ин Монторио. В 1516 г. завязывается дружба между Микельанджело и Себастиано, продолжающаяся до 1534 г.

Вероятно в сентябре — октябре 1516 г. Микельанджело представляет Льву X проекты и фасады флорентийской церкви Сан Лоренцо (рис. 10—14). После неудачного исполнения модели Баччо да Монгелу — по рисункам Микельанджело, последний в марте 1517 г. сам принимается за работу над маленькой моделью, следуя которой создает большую деревянную модель с восковыми фигурами. На основании этой модели в январе 1518 г. заключается договор. В контракте имеется описание проекта. Фасад не был сооружен; был только доставлен мрамор и в июне 1517 г. начаты работы по закладке фундамента. Контракт был нарушен в 1520 г. из-за недостатка денег у папы. Первые эскизы носят еще следы влияния проектов Джулиано да Сангалло для Сан Лоренцо. Рисунок верхнего этажа передает замысел последнего варианта. Большое значение для реконструкции проекта имеет эскиз Антонио да Сангалло Младшего (в Уффици).

1516 и 1517 гг. Микельанджело проводит главным образом в Карраре, а в 1518—1519 гг. — в Пьетрасанте, где он занят добыванием мрамора для гробницы Юлия и фасада Сан Лоренцо. Здесь были открыты новые каменоломни с залежами мрамора, эксплоатация которых делала папу независимым от владельца каменоломни в Карраре. Вследствие этого между Микельанджело и обитателями Каррары возникает конфликт.

В период 1510—1520 гг. Микельанджело занят целым рядом проектов: около 1513—1514 гг. он делает набросок окна нижнего этажа дворца Медичи во Флоренции, в октябре—ноябре 1518 г.—набросок алтаря и двух гробниц в церкви Сан Сильвестро ин Капите, в 1519 г. вновь приступает к работе над гробницей Юлия. Предполагают, что в 1519 г. изменяется план и что к этому времени относятся «Рабы» садов Боболи во Флоренции, но это предположение кажется неверным по стилистическим соображениям. В октябре 1519 г. Микельанджело предлагает свои услуги для выполнения гробницы Данте. Начиная со второй половины 1519 г. по декабрь 1521 г. Микельанджело работает над фигурой Христа для церкви Санта Мариа сопра Минерва в Риме. Заказ на нее он получил еще в июне 1514 г., однако окончить начатую фигуру ему не пришлось, так как в мраморе обнаружилась жила. Новая статуя была закончена Федериго Фрицци в 1519—1521 гг., а затем вновь переработана самим Микельанджело.

С ноября 1520 г. до осени 1534 г. Микельанджело занят сооружением капеллы Медичи (рис. 21—38). Капелла эта была вчерне выведена до высоты первого карниза еще в XV в. В конце октября и начале ноября Микель-

анджело выражает готовность сделать в капелле надгробные памятники для Лоренцо Великолепного, его брата Джулиано, Лоренцо — герцога Урбинского и Джулиано — герцога Намурского. Один за другим следуют несколько эскизов:

1) Эскиз гробницы в середине капеллы, 6—23 ноября 1520 г.

2) Эскиз гробницы в стене, вскоре после 28 ноября 1520 г., с четырьмя саркофагами, расположенными по четырем стенам соответственно гробнице Веррокио в ризнице.

3) Второй эскиз гробницы в стене, выполненный между ноябрем 1520 и январем 1521 г. В среднем интервале боковых стен — двойные гробницы, напротив абсиды — стена алтаря. Последняя может быть реконструирована на основании одного из рисунков Микельанджело.

4) Третий набросок гробницы в стене, в январе—феврале 1521 г. У боковых стен — усыпальница герцогов, широкая, с одним саркофагом. У стены алтаря — двойная гробница Великолепных.

5) Окончательное решение относится самое позднее к февралю 1521 г. Общий набросок не сохранился. Известны лишь рисунки деталей.

Микельанджело работает в капелле Медичи с августа по сентябрь 1521 г., однако вскоре должен прервать работу из-за недостатка денег у папы. Перерыв в работе продолжается с сентября 1521 г. по январь 1524 г. В 1524 г. Микельанджело занят работой над двумя большими глиняными моделями Речного божества для гробницы Лоренцо Урбинского; тогда же создаются архитектурные части к гробнице Лоренцо. До октября 1525 г. Микельанджело занят работой над статуей Лоренцо и фигурой Вечера; по всей вероятности, в начале 1526 г. он работает над Ночью и Днем, Мадонной и Давидом (в Барджелло) (рис. 39). Второй перерыв в работе длится с конца 1526 г. по осень 1530 г. В 1531 г. Микельанджело работает над фигурой Джулиано. Тогда же возводится гробница Джулиано. Работа продолжается до осени 1534 г. Кроме семи статуй, находящихся в капелле, для нее предназначались также: сидящий на корточках мальчик (в Эрмитаже), для аттика гробницы Лоренцо; Давид (в Барджелло) — весьма возможно, для гробницы Великолепных; модель Речного божества, 1524 г. (в Флорентийской академии). Очень вероятно также, что люнеты над гробницами должны были быть расписаны фресками. Сохранились наброски «Медного змия» и «Воскресения Христа» (рис. 40—41). Между фигурами гробниц Лоренцо и Джулиано существует разница в стиле. В гробнице Лоренцо фигуры массивны, хотя конечности выполнены очень тонко. В гробнице Джулиано фигуры нежнее и стройнее и в то же время богаче контрастами и движением. В своем тематическом замысле Микельанджело следует древней идее смерти, развитой Платоном в его диалоге «Федон».

В двадцатые годы начаты, кроме капеллы, еще следующие проекты:

1) Эскизы к гробницам папы Льва и папы Климента VII. Первый набросок (июнь 1524 г.) предназначался для малого бокового помещения при Старой ризнице. В июле — августе 1525 г. был создан второй, более монументальный проект для боковых стен хора в Сан Лоренцо. Третий проект, созданный после 1534 г., должен бы исполнить Альфонсо Ломбарди по наброскам Микельанджело. Гробницы были, в конце концов, сооружены скульптором Бандинелли и Антонио да Сангалло в церкви Санта Мариа сопра Минерва, в 1536 г.

2) С конца 1523 г. до начала 1524 г. Микельанджело работает над Лауренцианской библиотекой во Флоренции (рис. 47—56). Время от августа 1524 г. по июнь 1526 г. — это первый период постройки. С 1530 г. продолжаются дальнейшие работы. Сохранилось несколько набросков вестибюля. Вначале, до 29 апреля 1524 г., лестница проектируется с двухсторонними перилами. Затем, в апреле 1525 г., была задумана лестница с тремя рукавами. Последний вариант относится к 1525—1526 гг. В 1555 г. создается миниатюрный набросок открытой лестницы. В 1559 г. Микельанджело посылает глиняную модель во Флоренцию, по ней Амманати и выполняет лестницу.

3) В сентябре—октябре 1525 г. Микельанджело вновь занят гробницей папы Юлия II. Наследники в нетерпении угрожают процессом. Микельанджело решается на дальнейшее уменьшение размера памятника. Гробница должна быть сходна с усыпальницей Павла II и Пия II. Все ранее выполненное должно поступить в продажу. В октябре 1526 г. Микельанджело присылает новый проект. Для средней ниши он задумал статую апостола Петра или папы в сидячей позе. Предположение, будто проект 1525 г. вносил увеличение по сравнению с более ранним проектом и что «Рабы» из садов Боболи и статуя Победы в палаццо Веккио возникли в это время, — ошибочно.

В 1525 г. возникает план установить на площади у входа в палаццо Веккио статую в pendant к Давиду. Эта работа поручается Бандинелли, который и делает набросок группы «Геркулес и Как». Микельанджело делает одновременно наброски группы «Геркулес и Антей». В августе 1528 г. Микельанджело передается глыба мрамора, над которой уже начал работать Бандинелли; Микельанджело намеревается создать из нее «Самсона с филистимлянами». Этот замысел сохранился во многих копиях. После падения республики Бандинелли получает мрамор и кончает в 1534 г. свою группу «Геркулес и Как».

В октябре 1525 г. Климент VII заказывает киворий на четырех колоннах для хора Сан Лоренцо. В начале 1526 г. Микельанджело делает набросок. В конце октября 1531 г. этот план оставлен, и возникает мысль создать трибуну над главным порталом.

В начале октября 1528 г., когда Флоренция восстала против Медичи и стала готовиться к осаде, Микельанджело принимает участие в работах по сооружению укреплений. В январе 1529 г. он был избран в коллегию по сооружению укреплений, а в апреле 1529 г. назначен главным руководителем фортификационных работ. После заключения союза между Карлом V и Климентом VII (в июне 1529 г.) работы по укреплению города пошли еще энергичнее. Девятнадцать оригинальных рисунков Микельанджело для сооружений по укреплению Флоренции, особенно холма Сан Миниато, сохранились в Casa Buonarotti.

В июле—августе 1529 г. синьория посылает Микельанджело в Феррару для изучения ее знаменитых укреплений. Герцог Альфонсо д'Эсте оказывает ему при приеме большие почести и просит у него какого-нибудь произведения. Микельанджело пишет для герцога около 1530 г. картину, изображающую Леду (не сохранилась). Мотив лежащей фигуры напоминает фигуру Ночи. Кроме того, в ней заметно влияние фигур античных саркофагов. Копии и гравюры с Леды имеются в большом количестве.

25 сентября 1529 г., предчувствуя, что полководец Бальони изменит Флоренции, Микельанджело бежит в Феррару и Венецию. Он даже намеревается уехать во Францию. 30 сентября 1529 г. синьория объявляет его мятежником. 20 октября он получает разрешение вернуться; в конце ноября он снова во Флоренции, опала с него снимается. После капитуляции Флоренции (12 августа 1530 г.) Микельанджело скрывается. Однако папа дарует ему помилование, и он снова приступает к своей работе в капелле Медичи.

В начале 30-х годов возникает картон с изображением Венеры и Купидона. Картина была выполнена Понтормо. Мотив лежащей фигуры близок к образу Речных божеств капеллы Медичи; позднее он вновь использован в «Обращении Павла».

Баччо Валори, комиссар папы в завоеванной Флоренции, заказывает Микельанджело мраморную фигуру Аполлона. Так как при ее описании Вазари, видимо, имеет в виду статую Давида (находящуюся в Барджелло), которая, вероятно, предназначалась для капеллы Медичи, то можно полагать, что Микельанджело предназначил для Баччо Валори ту статую, которую он начал еще в 1526 г.

Второй правитель Флоренции, Николай де Шамбер, способствует осуществлению желания капуанского архиепископа получить от Микельанджело картину. Микельанджело избирает тему «Христос и Мария Магдалина». Картон создан в октябре 1531 г. Выполнена была картина Понтормо.

В декабре 1531 г. кардинал Чибо просит Микельанджело сделать для него набросок гробницы.

Между октябрем 1531 г. и июлем 1533 г. над главным входом Сан Лоренцо возводится трибуна-реликварий (reliquiertribune), вместо предполагавшегося по плану кивория. В люнете над трибуной должно было быть, повидимому, помещено «Вознесение Христа» (около 1532—1534 гг.). Наброски хранятся в архиве Буонаротти.

В апреле 1532 г. был заключен еще один договор на сооружение гробницы Юлия. Микельанджело обязуется доставить шесть статуй, начатых им,— Моисея, Мадонну, Пророка, Сивиллу и обоих Рабов, находящихся ныне в Лувре, — и «все остальное, принадлежащее памятнику», т. е. квадры 1505 и 1513—1514 гг. Он должен исполнить новую модель по своему вкусу (ad suo piacere).

Местом установки избирается Сан Пиетро ин Винколи. Здесь в июле—августе 1533 г. обрабатываются для памятника стена и свод. До сих пор точно не установлено, какой вид имела новая модель. Из договора явствует лишь то, что сокращенный проект 1525 г. был отброшен, а использован проект 1516 г. Повидимому, нижний этаж монумента был расчленен подобно проекту, утвержденному в 1505 г.

Это видно по рисунку, созданному около 1532 г. Возможно, что после заключения контракта возникла мысль об увеличении масштаба нижнего этажа, так как статуя Победы палаццо Веккио во Флоренции, около 1530—1532 гг., и соответствующая ей группа «Битва», около 1530—1532 гг. (Casa Buonarotti), не подходят по своей ширине и рельефу к нишам нижнего этажа. Четыре фигуры рабов из садов Боболи (Академия во Флоренции) слишком высоки; они созданы, повидимому, около 1533—1534 гг. Незадолго до них был исполнен эскиз правого раба (собр. Роберта Вита), в котором возобновлен мотив 1516 г. В связи с вызовом Микельанджело в 1534 г. в Рим проект был окончательно оставлен.

Вероятно, в апреле 1532 г. Микельанджело знакомится в Риме с молодым римским дворянином Томазо Кавальери. Микельанджело видит в нем гармоничное соединение духовного благородства с физической красотой и глубоко преклоняется перед ним. Он посвящает Кавальери несколько прекрасных сонетов, дарит ему несколько тщательно выполненных рисунков мелом: Ганимеда, Тития, «Паденье Фаэтона» (все 1533 г.) и др. Эти рисунки аллегорически представляют дружбу Микельанджело и Кавальери. В рисунках уже заметен переход от стройных форм фигур капеллы Медичи к могучим телам, столь характерным для «Страшного суда». Дружба с Кавальери длилась до самой смерти Микельанджело.

Осенью 1533 г. или весной 1534 г. Микельанджело получил от папы Климента VII заказ на роспись алтарной стены Сикстинской капеллы с изображением «Страшного суда» (рис. 57, 58). На входной стене должно было быть

изображено падение ангелов. Картон был изготовлен в сентябре 1535 г., исполнение было начато в апреле—мае 1536 г. Верхняя часть фрески была закончена в декабре 1540 г. Вся фреска была открыта в октябре 1541 г. Наиболее ранний набросок еще не имеет обоих верхних угловых люнетов. Затем идут этюды отдельных фигур — возносящегося на небо, осужденного в борьбе, Лаврентия — и детали этюдов ноги Христа и колена Лаврентия. Остальные рисунки, связанные со «Страшным судом», недостоверны.

Композиция исполненной фрески — с круговым движением вокруг Христа — является совершенно новой для «Страшного суда», так же, как и «Колесо Фортуны». На коже, которую держит в руках Варфоломей, изображен автопортрет Микельанджело. На фреске заметно влияние «Страшного суда» Синьорелли в Орвьето, фрески «Страшного суда» в Кампосанто в Пизе (в позе Христа) и других произведений, как, например, картин Джованни ди Паоло в Сиенской академии. Оказали влияние, особенно на фигуру Церкви, также и античные мотивы, например Аполлон Бельведерский и группа Ниобид. Влияние Данте на содержание фрески носит лишь общий характер. Фреска была при Павле IV Караффа частично переписана Даньеле да Вольтерра. Срамные части всех фигур были прикрыты. Св. Глазиус и св. Катерина были совершенно переделаны. Фреска до реставрации была скопирована Марчелло Ветусти (Неаполь).

Одновременно с работою над «Страшным судом», около 1537—1538 гг., возникает бюст Брута, близкий к античным бюстам Каракаллы.

В конце 1538 г. Микельанджело знакомится с Витторией Колонна, вдовою маркиза Пескара, и в результате этого приходит в соприкосновение с реформационными идеалами Оккино и Поле. Искренняя дружба между Микельанджело и Витторией Колонна продолжается до смерти Виттории; об этой дружбе говорит Франческо де Голланда в «Четырех беседах о живописи». Микельанджело посвящает Виттории Колонна ряд сонетов религиозного содержания. В честь ее возникают несколько живописных замыслов, также сплошь религиозного содержания. К их числу принадлежат «Распятие» с Христом живым, около 1540 г. (сохранившееся лишь в копиях), и «Распятие» с Христом мертвым, с Марией и Иоанном, около 1545 г. В эту же пору Микельанджело собирался высечь из мрамора «Распятие» с Марией и Иоанном, известное по наброску в архиве Буонаротти. Для Виттории Колонна были созданы также рельеф «Пиэта» и «Христос и самаритянка», сохранившиеся лишь в копии. Наконец, эскиз «Прощание Христа с Марией» также написан, наверное, для Виттории Колонна.

По окончании «Страшного суда», осенью 1541 г., Микельанджело получает от Павла III заказ на роспись капеллы Паолина. «Обращение Павла»

возникает летом 1542 г., затем, начиная с марта 1546 г. до 1550 г., Микельанджело работает над «Распятием Петра». Оригинал картона для левого нижнего угла фрески сохранился в Неаполе. «Обращение апостола Павла» было, подобно «Страшному суду», переписано в XVI в. До этого фреска была воспроизведена в гравюре Беатриче. Круговая композиция обеих фресок капеллы Паолины идет от «Страшного суда»; новыми по сравнению с ним являются оливковые тона, напоминающие колорит плафона. Это особенно относится к «Распятию Петра». «Обращение Павла» сохранилось очень плохо.

В 1542 г. вновь предпринимаются работы по сооружению гробницы Юлия II. Возводится нижняя часть сооружения, причем используются обработанные камни 1505—1506 гг. Вновь присоединяется плоский серый пьедестал из мрамора, полуфигуры, волюты перед пилястрами. В мае — июне 1542 г. заключается контракт на сооружение верхней части. Последний контракт относится к августу 1542 г. Памятник закончен в феврале 1545 г. Вместо обоих Рабов (луврских), которые теперь не удовлетворяют Микельанджело, он создает Рахиль и Лию. Микельанджело только начал работы над Мадонной, Пророком и Сивиллой; закончены они были Рафаэлем да Монтелуппо. Лежащая фигура папы сделана Томазо ди Пиетро Босколи. Статуя Моисея устанавливается не в верхней части, а в средней нише нижней части памятника. Канделябры не соответствуют последнему наброску.

К 1544 г. относится набросок гробницы Чеккио Браччи в церкви Санта Мариа в Арачели (исполнена Урбино), к 1544—1545 гг. — набросок открытой гробницы для Павла III.

При Павле III Микельанджело как архитектор становится преемником Антонио да Сангалло. После смерти Сангалло (в октябре 1546 г.) он получает первый заказ — закончить собор св. Петра (рис. 63—70). Микельанджело делает в первую очередь две модели всего здания: маленькую глиняную, в сентябре — ноябре 1546 г., рисунок с которой исполнен Дюпераком, и большую деревянную, гравированную им же. Вероятно, первого января 1547 г. Микельанджело назначается руководителем постройки. Он укрепляет столбы купола и приступает к обеим трибунам на северной и южной стенах. В июле 1547 г. он изучает купол собора Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции. В эту пору возникли этюды купольного фонаря. В 1551 г. была сооружена южная трибуна. В 1557 г. почти готов тамбур купола. Весной 1557 г. неправильно покрывается сводом южная трибуна («капелла французского короля»), сооруженную часть приходится ломать. В 1557 г. друзья Микельанджело просят его сделать модель купола, в июле этого года возникает глиняная модель. В промежуток от ноября 1558 г. до ноября 1561 г. создается большая деревянная модель купола, окончательная,

ныне утерянная; ее предварительные этюды хранятся в Гаарлеме. В 1555, 1557 и 1563 гг. возникает угроза приостановки работ. Противники Микельанджело стараются продвинуть проект Сангалло. Купол св. Петра заканчивает Джакомо делла Порта в 1588—1590 гг., после смерти Микельанджело, но в основном по плану последнего. Модель купола в музее собора св. Петра принадлежит Джакомо делла Порта.

После смерти Сангалло (1546 г.) Микельанджело был назначен архитектором палаццо Фарнезе (рис. 71—75). Он исполняет верхний карниз (в 1547 г.), среднее окно фасада, первый и второй этажи дворца.

В 1546 г. была начата перестройка Капитолия (рис. 76—77). Статуя Марка Аврелия была установлена на Капитолии уже в 1538 г., но лишь после 1548 г. Микельанджело сделал новый пьедестал. Он исполняет сперва лестницу во дворце Сенаторов. Когда Микельанджело скончался, ни один из дворцов Капитолия не был еще закончен.

В 1548 г. был сделан набросок моста св. Марии, но в 1557 г. мост был разрушен. Его изображение сохранилось лишь на медалях. В 1550 г. Микельанджело делает набросок лестницы Бельведерского дворца и начинает работы над церковью Сан Джованни деи Фьорентини в Риме. Сперва возникает рисунок (в Уффици), который еще исходит из продольных сооружений Сангалло, только опущены колонны; в поперечный корабль помещены гробницы родственников Юлия III. Затем следуют наброски центральных зданий (в Дрездене). В 1559 г. возникают монументальные наброски.

В 1551 г. Микельанджело делает модель для дворца Юлия III, ныне утерянную. В июле 1561 г. он заключает контракт на сооружение римских ворот — Porta Pia (рис. 84 — 87). Они остались невыполненными; первоначальный замысел известен по гравюре 1568 г. В 1563—1566 гг. Микельанджело занят переделкой терм Диоклетиана в церковь Санта Мариа дельи Анджели; ее состояние ко времени Микельанджело показано на одной гравюре 1703 г. (рис. 82). Незадолго до 1564 г. Тиберио Кампаньи приступил к работам над капеллой Сфорца в Санта Мариа Маджоре по эскизам Микельанджело; эскизы эти сохранились. Фасад, разрушенный впоследствии, воспроизведен в гравюре Фазало.

«Пиэта» в соборе во Флоренции, которую Микельанджело предназначал первоначально для своей собственной гробницы, возникла около 1550—1555 гг. Он разбил это произведение в приступе недовольства своей работой, а может быть, и вследствие дефектов мрамора. «Пиэта» была восстановлена из собранных кусков Тиберио Кальканьи; швы заметны и теперь. Кальканьи закончил фигуру Магдалины. Вазари предполагает, что Никодим в этой группе является автопортретом Микельанджело.

С этой поры начинается старческий стиль Микельанджело.

Около 1556—1557 гг. возникло несколько набросков религиозного содержания: «Благовещение» (эта тема занимала Микельанджело еще в середине 40-х годов, в ту пору возник его набросок для кардинала де Чези, исполненный Венусти), «Христос на Елеонской горе», «Изгнание торговцев из храма», «Геркулес и Как».

В период 1555—1564 гг. возникает «Пиэта» Ронданини (в палаццо Сан Северино в Риме) (рис. 90). Судя по рисунку к ней, первоначально фигура Христа имела бо́льший наклон. Голова Христа была при переработке отделена от правого плеча Марии. Вследствие этого вся группа в целом стала стройнее. Иконографический тип возник в позднее средневековье на севере.

К наиболее поздним рисункам относятся: «Мадонна с ребенком», эскиз к «Распятию» в Ватиканской библиотеке, с вилкообразным крестом, и «Мать и дитя» (рис. 89).

Исследователи сильно расходятся в своих взглядах относительно места, занимаемого Микельанджело в истории искусств. Буркхардт, Гурлит, Вёльфлин, Шмарзов, Ригль, Д. Фрей относят эпоху его юношеского творчества к высокому Возрождению, более же позднюю пору творчества — к барокко. Микельанджело был назван «отцом барокко». Геймюллер констатирует наличие нескольких стилей в одних и тех же произведениях Микельанджело: «строгий» стиль ренессанса, «свободный» стиль барокко и стиль переходный. Франкль и Бринкман отмечают черты ренессанса в понимании пространства. В. Фридлендер и Певзнер относят его произведения частично к раннему барокко, частично к маньеризму. Автор настоящей статьи и Пановский отстаивают взгляд, что искусство Микельанджело породило свой собственный стиль, который отличается и от ренессанса и от барокко.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

Г. МАКОВСКИЙ

Прирожденный скульптор, Микельанджело начал свою художественную деятельность с живописи, а закончил ее в качестве архитектора. Деятельность Микельанджело в архитектуре развивается по мере его отхода от скульптуры. Его последняя манера (ultima maniera) сказывается не в скульптурных работах позднего периода, а в произведениях архитектуры и в планах, которые он после себя оставил.

Эпоха, в которую рос и развивался Микельанджело, требовала от художника разносторонней деятельности. Уже занимаясь скульптурой и живописью, Микельанджело развивал в себе задатки архитектора, пока, наконец, не выступил в этой области как самостоятельный мастер. Однако творчество на архитектурном поприще не вытеснило его склонностей, проявлявшихся в скульптуре.

В своих архитектурных произведениях Микельанджело предстает как ваятель, обладающий пространным чутьем и оперирующий масштабами, недоступными скульптору; однако при этом он никогда не забывает о законах пропорции и симметрии, лежащих в основе построения человеческого тела. Он сам подчеркивал, что «архитектурные члены соответствуют человеческим; этого не поймет тот, кто никогда не передавал и не умеет правильно передать человеческое тело»... Микельанджело остался в области архитектуры художником-гуманистом, что видно по тому настроению, которое он вкладывал в свои архитектурные произведения, и по той выразительности, которую он придавал деталям. Он не заносит своих идей на чертежную доску при помощи циркуля и наугольника, как это делали цеховые архитекторы, но предпочитает создавать и для статуй и для построек глиняные модели, то маленькие, удобные для пересылки, то большие, когда имеет дело с деталями — окнами, колоннами, арками.

Связанный реальным масштабом человеческого тела, ваятель не мог удовлетворить свое стремление к грандиозному, между тем как архитектурное пространство с его безграничными размерами открывало путь к самому широкому творчеству. Перерождение скульптора, мыслящего объемами, в зодчего, мыслящего пространственными категориями, — вот последний этап художественного развития Микельанджело. Этот путь был вполне оценен лишь после его смерти. Лишь завершение произведений, которые он оставил незаконченными, проливает свет на его последние художественные замыслы. В сопоставлении с заключительным этапом творчества Микельанджело получают правильное освещение и его ранние архитектурные произведения, возникшие в период, когда он работал главным образом в области скульптуры.

* * *

Микельанджело воспринял архитектурные впечатления родного города с детства. Во Флоренции находились образцы нового архитектурного стиля, созданного Филиппо Брунеллеско: капеллы, церкви, дворцы, портики и, в первую очередь, тот соборный купол, который со времени своего возникновения представлял собой главную достопримечательность города. Под сенью его прошла юность Микельанджело. С раннего детства он слышал, с какою гордостью и благоговением говорили горожане об этом куполе. Полный изумления, взирал юный Микельанджело на него с площади, поражаясь смелости его параболы, которая одним взмахом освобождала картину города от оков средневекового силуэта с его многочисленными башнями.

Но вскоре молодой художник научился сам владеть архитектурными формами и стал еще глубже понимать идеи великого новатора. В мастерской Гирландайо особенное внимание уделялось архитектуре в живописи. Сводчатые залы и праздничные покои, капеллы, церкви и интерьеры бюргерских домов, которые Гирландайо изображал на своих фресках и которым подражали его ученики, — все это соответствовало архитектурному стилю Брунеллеско и унаследованным от него мотивам. В саду Сан Марко хранились даже модели Брунеллеско, по которым Гирландайо заставлял учиться своих учеников.

В доме своего покровителя Лоренцо Медичи Микельанджело познакомился с Джулиано да Сангалло, который в своих произведениях следовал заветам Брунеллеско. Как видно по двум альбомам Сангалло, он с большим увлечением изучал античные постройки, уделяя особое внимание их отделке. Он интересовал Микельанджело как знаток древности. Его постройки — вилла Медичи в Поджо а Кайано, Санта Мариа делле Карчери в Прато и ризница Сан Спирито — вызывали в молодом скульпторе восхищение как обработкой пространства, так и своими классическими деталями.

Но самые значительные впечатления ожидали Микельанджело в Риме. При виде этого величественного города Микельанджело почувствовал, вероятно, что теряет обычное представление о масштабах. Перед плитами замка св. Ангела и стенами Колизея, под куполом Пантеона и сводами построек Цезаря, перед триумфальными воротами и обелисками его охватило неизведанное ранее чувство пространственного величия. Весьма возможно, что это впечатление вначале несколько подавило его. Судя по одному из первых римских произведений — «Пиэта» (рис. 5), он не смог сразу же изменить свои художественные приемы. Однако он вскоре осознал, что величие римской античности, чудовищно огромные пропорции отвечают его врожденному чувству грандиозного, его могучему воображению; мы видим, что уже в период первого пребывания в Риме в нем растет и крепнет стремление к колоссальному. Это заметно по его скульптурным произведениям: Давид, над котсрым он начал работать по своем возвращении из Рима, значительно превышает человеческий рост и вводит в стиль Микельанджело новое начало, начало колоссального. Если бы сохранился до нашего времени первоначальный эскиз гробницы папы Юлия от 1505 г., мы узнали бы, как проявилось это начало в архитектурном творчестве Микельанджело.

Но этот эскиз потерян, и поэтому нам неясно, в какой мере он отразился в архитектуре плафона Сикстинской капеллы. Тем не менее, свод этой капеллы дает достаточно оснований для изучения языка форм, которым Микельанджело пользуется в самом начале своего архитектурного творчества. Мраморный остов обработан, как архитектурное тело, хотя и должен был служить одним лишь декоративным целям. Микельанджело применил здесь впервые ритмическую травею, т. е. чередование узкого и широкого интервалов. Хотя изобретение этого нового ритма не следует приписывать Браманте, но именно он стал применять его впервые в большом масштабе и содействовал этим его распространению. Вне всякого сомнения, и Микельанджело перенял его от Браманте.

Профилировка и детали близки к античным триумфальным аркам, особенно к арке Константина. Оттуда Микельанджело взял сильно выступающие балки, которые еще более выдвигаются с обеих узких сторон над пилястрами; оттуда же он заимствовал декоративные фигуры, стоящие над выступами, перед столбами. Из античности взяты и декоративные головы баранов, связывающие карниз с распалубками. Художник очень строго обработал картуши с именами пророков и сивилл; некоторые из них украшены на верхнем краю дельфинами; в остальном, ради сохранения преобладающей роли фигур, орнамент применяется очень скупо; пустые поверхности, например четко высеченные кубы тронов пророков, умышленно ничем не заполнены.

В то время как Микельанджело неустанно отдавал все свои силы Сикстинской капелле, в его судьбе произошло событие, которое определило его переход к архитектуре. Он увидел Браманте в пору кипучей архитектурной деятельности, увидел мастера, близкого себе по величавой манере (gran maniera), выше которой, казалось, в то время невозможно было подняться. Композиция крупных архитектурных масс, создающая единое и мощное впечатление, гармония пространственного образа, чистота строгих и очищенных от лишних прикрас соотношений — все эти черты искусства Браманте были результатом глубокого изучения античности. Л.-Б. Альберти выставил полвека назад требование «concinnitas», т. е. совершенной гармонии между отдельными архитектурными частями, и эта мечта теоретика стала действительностью в творениях Браманте. К этому новому идеалу устремилось много восторженных приверженцев. В этом была бесспорная победа Браманте. В духе этого идеала Андреа Сансовино создал новый тип гробницы позднего ренессанса, а Рафаэль изобразил прекрасный свод на фреске «Афинская школа» в Ватикане.

Микельанджело подпал под обаяние этого нового стиля. Личная неприязнь, которую он испытывал к своему победоносному противнику, была недостаточно сильна, чтобы умалить чувство восхищения перед его произведениями. Чудесные творения Браманте очаровали Микельанджело и покорили его волю. Однако его художественное честолюбие увидело в искусстве Браманте не конечную цель, а всего лишь начало, основу для дальнейшего творчества. Стремление Микельанджело к безграничной свободе в искусстве направило его на путь открытия новых возможностей. Поклонник классической красоты и величия соединился в нем с искателем, с новатором и разрушителем старых ценностей; не подчиняясь никаким правилам, он положился на свое собственное чувство. Эта двойственность обнаруживается иногда в одном и том же произведении Микельанджело.

Эти два направления сказались уже в гробнице Юлия II по эскизу 1513 г. Схема римской триумфальной арки подвергнута своеобразной переработке. Большая средняя ниша была перенесена в виде сильно выдающейся капеллы (capeletta) в верхнюю часть постройки, что совершенно изменило ритм сооружения, уничтожило его гармонию. Достаточно представить себе по эскизу профильный вид, чтобы понять изменения в пропорциях и в расстановке акцентов. Нижняя часть гробницы, которая была возведена в то время, несколько ослабляет первоначальное впечатление, благодаря установленной здесь позднее статуе Моисея. В противоположность классическим образцам, акценты оказались не на средней части, а по сторонам. Отдельные части обладают красивыми стройными формами, а гротескный орнамент оформлен с обычной для Микельанджело роскошью.

* * *

До сих пор архитектура играла в творчестве Микельанджело служебную роль: она помогала воплощению его скульптурных замыслов; художник, не задумываясь, подчинял ее высшим требованиям единства. Когда в 1516 г. Микельанджело принялся за проектировку фасада церкви Сан Лоренцо, перед ним встала задача, которая заставила его придать архитектуре самостоятельное значение.

По сохранившимся рисункам можно проследить разные стадии развития этого проекта (рис. 10—14). Он также исходит из схемы триумфальной арки, которая очень хорошо подходила к композиции фасада с тремя дверями. Наибольшее затруднение вызывал переход от широкого нижнего этажа к выступающему фронтону среднего корабля. Альберти выполнил в Санта Мариа Новелла этот переход при помощи волют. Микельанджело думал создать переход посредством прислоненных колоссальных статуй, однако оставил этот замысел. Он спрятал фронтон за широкой стеной, которая в виде второго этажа той же ширины возвышается над первым. Только плоский тимпан подчеркивает господство средней оси. Аттик ясно разделяет оба этажа и образует между ними среднюю зону. Для расчленения широких стен Микельанджело вновь применил ритмическую травею, которая внесла покой и гармонию в архитектурную массу.

В противоположность Браманте, который предпочитал дорийский ордер, Микельанджело выбрал коринфский, излюбленный ордер архитекторов эпохи кватроченто. Коринфские колонны принимают на себя часть тяжести стены и придают зданию черты раннего ренессанса. Двухэтажное построение также напоминает еще вкус истекшего XV в., представителем которого был Джулиано да Сангалло. Этот последний приходит на память потому, что он несколько раньше Микельанджело, если не одновременно с ним, работал над эскизами для фасада Сан Лоренцо. Если же сравнить эскизы Сангалло, в которых он совершенно переработал влияние Браманте, с эскизами Микельанджело, то обнаружится несомненная близость между обоими художниками, может быть — даже их сотрудничество. В эскизах Микельанджело поражают уравновешенность и ясность композиции, впечатление торжественного покоя. Значительная роль, которую Сангалло отводит скульптуре, объясняется несомненным влиянием Микельанджело.

В этой композиции Микельанджело впервые уравнивает в правах архитектуру со скульптурой. С изумительной уверенностью скульптор вступает в сотрудничество с зодчим. Скульптура нигде не выступает вперед и не снижает значения архитектурных частей до роли простого обрамления. При этом ни одна ниша, ни одно поле, ни один медальон не остаются пустыми. Вместе с тем, сильно выступающие колонны в нижней части и пилястры в

верхней части своим строгим и торжественным ритмом придают архитектуре особую значительность. Каждое из искусств сохраняет самостоятельность, не нарушая самостоятельности другого. Таким образом возникает та гармония, которая, согласно программе Микельанджело, должна была сделать этот фасад по своей архитектуре и скульптуре «зеркалом Италии».

Поскольку об этом можно судить по деревянной модели, находящейся во Флорентийской академии, и по рисунку Нелли 1687 г., можно думать, что это здание стало бы памятником флорентийской классической архитектуры. Неизвестно, какое влияние оказало бы оно на развитие архитектуры флорентийцев. Его роль была выполнена капеллой-усыпальницей и Лауренцианской библиотекой — произведениями, в которых живой темперамент художника-искателя нередко сплетается с влечением к строгости и чистоте форм.

* * *

При создании капеллы Медичи (рис. 21—38) Микельанджело должен был исходить из Старой ризницы Брунеллеско. Микельанджело задумал свою постройку в соответствии с ней, вследствие чего капелла Медичи, вопреки своему назначению, носит название Новой ризницы. Однако при сравнении обеих капелл поражаешься тому, какое стройное, высоко вздымающееся и светлое купольное пространство было создано Микельанджело. Постройка Брунеллеско кажется более придавленной, тяжелой и недостаточно освещенной. Применение двойного ордера из пилястров является большим шагом вперед по сравнению с ризницей Брунеллеско. Правда, двухэтажное расчленение боковых стен было еще ранее применено Джулиано да Сангалло и Кронакою в ризнице Сан Спирито, но то прекрасное соотношение ордеров, которое нашел Микельанджело, им было еще неизвестно. Взор зрителя увлекается ввысь, где он спокойно и мирно парит над кассетами свода. Ритму вертикальных линий соответствует ритм горизонталей. Брунеллеско заключил боковые стены с гладкими поверхностями между пилястрами, Микельанджело оживил их большой средней нишей с аркой, которая на алтарной стене образует кубическое пространство. Такая профилировка была бы при верхнем свете слишком резкой и ослабила бы выделение фигур на фоне стены; боковой же свет несколько ослабляет чрезмерно глубокие тени.

Мастерски построенному остову из темного камня противопоставляются своевольно обработанные детали. Сильно суженные боковые устои окон в больших люнетах еще более или менее обоснованы, ибо они подготовляют зрителя к восприятию высокого полукружия купола. Еще бо́льшая свобода господствует в нишах над дверями, с тремя обрамлениями, искусно вставленными одно в другое. Они давят тяжестью своей профилировки на маленькие ниши, находящиеся под ними. Микельанджело сделал их такими низкими,

чтобы сообщить помещению замкнутость. Одновременно они должны служить масштабом при восприятии фигурного украшения. Главнейшая задача всей декорации заключается в том, чтобы придать пышность и грандиозность фигурам. Этим объясняются узкие, с плоским перекрытием ниши; фигуры герцогов заключены в них так, что кажется, будто фигура и ниша высечены из одной глыбы. Этим же объясняются и странные маленькие цоколи, производящие впечатление пустых пьедесталов для статуй. Богатое, почти грандиозное украшение архитектурных частей — чешуйчатые консоли, шнуры перлов на фронтонах, маски на капителях и фризе, с их изысканной четкостью и остротой, — все создает контраст с мягкой моделировкой фигур.

В фасаде Сан Лоренцо в задачи художника входило создание гармонического согласия архитектуры и скульптуры. В капелле Медичи он противопоставляет друг другу оба искусства. Это соревнование двух искусств было бы еще нагляднее, если бы Микельанджело выполнил все фигурные украшения, задуманные с самого начала. Современный вид капеллы несколько неприятен наготой своих стен и пустотой ниш, которые действуют как грубые, необработанные голоса, врывающиеся в благозвучную фугу.

* * *

Новая проблема композиции встала перед мастером в период 1524—1526 гг., при сооружении библиотеки (рис. 47—56). Папа Климент VII с большим рвением взялся за сооружение помещения для книжных сокровищ, собранных его двоюродным братом Львом, который был истинным библиофилом. В это замечательное собрание книг входило 600 рукописей — наследство Никколо Никколи, проданное Козимо Медичи. Этот последний передал бо́льшую часть манускриптов для общего пользования в монастырь Сан Марко. После того как при правнуке Козимо над его семьей разразилась катастрофа и ее имущество было конфисковано, монастырь благодаря хлопотам Савонароллы приобрел оставшуюся часть коллекции, которую наследники Козимо к тому времени значительно увеличили. Однако монахи не долго владели этим сокровищем, ибо должны были продать его для покрытия своих долгов. В 1508 г. библиотека перешла в собственность к кардиналу Медичи, будущему папе Льву X. Таким образом, через несколько десятилетий вся коллекция книг вернулась к наследникам первоначального владельца. Новое здание должно было навеки предохранить библиотеку от опасности распыления.

Было решено воздвигнуть библиотеку над верхней лоджией монастырского двора. Вдоль двух стен длинного зала должны были тянуться ряды пюпитров, на которых удобно для пользования лежали прекрасно освещен-

ные и роскошно переплетенные книги. Перед залом проектировалось устройство вестибюля с лестницей.

Фасад (рис. 55) был виден из монастырского двора. Стены остались обработанными вчерне, обрамления окон вставлены в плоские стенные углубления. Массивные перекрытия фронтонов и мотивы обрамлений обнаруживают развитие той своеобразной манеры Микельанджело, которая господствует в капелле Медичи.

* * *

Вестибюль (ricetto, как его называют итальянцы) производит на зрителя потрясающее впечатление (рис. 52 — 53). Это — архитектура, насыщенная сильным движением. Кажется, будто в инертную массу архитектурных частей влилась страстная жизнь. Широкие мраморные простенки чередуются с гладкими парными колоннами. С непреодолимой силой выступают вперед эти стенные массивы и стискивают колонны в узких углублениях. Лишенные свободы, колонны кажутся пленниками, и их униженному положению соответствует отсутствие украшений на базах и капителях. Главный акцент падает на стенные массивы. Эти стенные массивы (а не колонны, как обычно) ломают карниз; они украшены далеко выдающимися вперед пустыми нишами и окнами в своенравных обрамлениях, с торчащими вверх углами.

Выступающие из стены и скрывающиеся в стене архитектурные части вызывают чувство беспокойства. Кажется, что могучая масса стены, протиснувшись сквозь стройный портик колонн, может стиснуть пространство вестибюля и что эти стены могут затереть зрителя, как пловучие льдины. Чувство беспомощности увеличивается под влиянием высоты вестибюля. Второй этаж, в котором колонны заменены пилястрами, вздымается над первым и не дает взору освобожденья.

Горизонтальные линии лестницы безуспешно противодействуют вертикальным линиям стен. Лестница своими тремя поднимающимися в ряд маршами, которые вверху сливаются в один узкий марш, вызывает у зрителя гнетущее чувство — она как бы не в состоянии развернуть силу своего подъема. Отсутствие связи между лестницей и ее оболочкой вызывало неодобрение; указывали, что лестница производит такое впечатление, словно она придвинута к наиболее высокой двери зала, а ее узкий верхний марш располагается перед ней наподобие моста. Однако до сих пор неясно, в какой мере Микельанджело отвечает за построение лестницы. Модель, которую он в 1558 г. переслал Амманати, очевидно, не передает всех деталей, но Амманати, вероятно, смог все же уловить общий характер построения. Однако не следует забывать, что Микельанджело целых 25 лет не прикасался к этому произведению.

Своеобразие вестибюля подвергалось самой резкой критике. Буркхардт находит, что лестница Лауренцианы представляет собой «непонятную шутку великого художника». Между тем, вестибюль нельзя рассматривать как самостоятельное архитектурное произведение. Он задуман художником в самой тесной связи с библиотечным залом. Оба они построены на поразительном контрасте; они дают диссонанс и разрешение.

Сто́ит посетителю подняться по этой головокружительной лестнице и пройти через дверь, осененную тяжелым фронтоном, как он вступает в обширный зал, легко подпираемый рядом стройных столбов (рис. 54). Здесь его взор увлекает далекая перспектива внутреннего пространства. Поле зрения, ограниченное в вестибюле 9 метрами, увеличивается здесь до 46 метров. Несмотря на то, что стены сохраняют пролет в 10 метров, они кажутся, благодаря более слабой профилировке, как бы расступившимися перед зрителем. Стеснение и напряжение, которые он испытывал среди высоких, угрожающих вертикальных линий вестибюля, разрешается перед этими устремленными вглубь горизонтальными линиями.

Внезапная невольная перемена в направлении взора зрителя переносит его как бы в иной мир. Торжественный покой распространяется по всему обширному залу. Его украшения кажутся одухотворенными. Все резкое и назойливое отступает. Длинный ряд книжных пюпитров золотисто-коричневого цвета, потолок более светлого коричневого цвета — все это сливается в благородной гармонии с серо-зеленой окраской столбов и рам. Прекрасный рисунок на плафоне своим широким средним полем, расчленяющим пространство, повторяется на полу, выложенном красными и белыми плитами. Климент VII настоятельно желал, чтобы потолок был отделан по-новому, без обычного кассетирования. Окна, украшенные изящными бледными орнаментами, усиливают впечатление пышной торжественности, порождаемой всем помещением с его классическим спокойствием. Роскошь и гармония красок скрываются под переплетами разложенных рукописей. Всякий, кто их раскроет, видит блеск, подобный сверканию редкостных драгоценных камней. Микельанджело видел в библиотеке сокровищницу, полную драгоценных реликвий, и он заграждает к ней доступ преддверием, полным тяжелой и угрожающей внушительности.

* * *

Свобода, которую Микельанджело позволил себе в этих произведениях, их настроение и выразительность противоречили тенденциям архитектуры, получившей свое распространение в Риме и возникшей в мастерской Браманте. Искусство Браманте основано на точнейших измерениях античных памятников, полно стремления к теоретическим исследованиям. Когда в 1511 г.,

в последние годы жизни Браманте, ученый монах Фра Джокондо выпустил первое издание произведений Витрувия, гениальная практика римского мастера получила теоретическое обоснование. Все принялись с большим рвением за изучение Витрувия. Рафаэль приказал перевести старый трудный учебник Фабио Кальви; Бальдассаре Перуцци сделал набросок собора в Капри «по правилам Витрувия»; от Антонио да Сангалло сохранилось предисловие, которое он собирался поместить в своем издании Витрувия. Могучее воздействие книги было тем больше, чем менее самостоятельно было дарование воспринимавшего ее мастера. Рафаэль признавал, что Витрувий проливает свет на ряд вопросов, но что этого не всегда достаточно. Напротив, Серлио, ученик Перуцци, преклоняется перед Витрувием как перед античным оракулом, суждения которого остаются справедливыми и на практике. Для него эта книга подобна священному писанию, и он называет всех тех, кто не следует изложенному в ней учению, нечестивцами и еретиками. Трудный язык оригинала и расплывчатость технических выражений привлекали к нему ученых дилетантов. Как ревностные заказчики, они считали необходимым выражать свое мнение, причем художники, зависевшие от них, охотно с ними соглашались. Так случилось, что в Академии Витрувия в 1542 г. сошлись самые различные люди. Одним из самых почетных членов ее был кардинал Марчелло Червини, позднее папа Марцелл II, бывший у власти с 10 апреля по 1 мая 1555 г.

Микельанджело не уклоняется от изучения древности. Его мнение, что Пантеон представляет собою произведение трех различных архитекторов, указывает на его интерес к археологии; обрывки двух альбомов с эскизами доказывают, что он, как и всякий архитектор, основательно изучал древние образцы. Однако его творческая фантазия была так сильна и свободна, что не могла следовать по пути, указанному практикой древнего мира, или подчиняться предписаниям теоретиков. Как всюду, так и здесь свобода творчества была для него единственным законом. Не подчиняясь никаким правилам, ни античным, ни новым, он издевался над тем духовным рабством, до которого унизились современные архитекторы. И если другие надеялись почерпнуть творческие силы, следуя правилам и предписаниям, то Микельанджело, полный творческой энергии, стремился разорвать те цепи, которые сковывали его развитие. Его деятельность в Риме в качестве архитектора втянула его в борьбу: вернувшись сюда в 1534 г., он должен был вступить в жестокую войну с академизмом, который не отвечал его вкусу, более того — был невыносим для его натуры.

Но на стороне противников была долгая традиция, которую олицетворял Антонио да Сангалло, племянник Джулиано, представивший Микельанджело ко двору Юлия II. Его называли Антонио Младшим в отличие от брата Джу-

лиано, также носившего имя Антонио. Положение его дяди при папе Юлии II и надежда на славу и богатство привлекли Антонио в Рим. Ловкий, легко приспособлявшийся, Антонио постарался войти в союз с Браманте, тогда уже старым и больным, потерявшим работоспособность. Точным и аккуратным исполнением работ, заключавшихся в перерисовке эскизов мастера, Антонио все более и более завоевывал его доверие. С самого начала своей деятельности на поприще искусства Антонио оказался на стороне партии, с которой боролся Микельанджело.

Благодаря своему трудолюбию и своим способностям, Антонио вскоре приступил к самостоятельным работам. Однако в течение всей своей жизни он был скорее конструктором-строителем, чем художником-архитектором. Ему нехватало творческого воображения, той фантазии, которая характеризует большого художника; но он был наделен вкусом и умел хорошо выполнять свои постройки. Особенно прославился он своими работами по укреплению больших гаваней в Чивитта Веккиа, построенных при Льве X, и стен в Парме и Пьяченце, возведенных при Клименте VII. Все это поднимало его авторитет в области крепостной архитектуры, реформированной урбинским герцогом Федерико Монтефельтро. При этом Антонио принимал заказы, не задумываясь над тем, от какой политической партии они исходили. С невероятной быстротой заложил он для ненавистного Алессандра Медичи крепость «fortezza del basso» между Порта дель Прато и Порта Сангалло во Флоренции, ту цитадель, благодаря которой узурпатор сделался хозяином города. Микельанджело, находившийся в момент закладки цитадели во Флоренции, был глубоко возмущен этим предательством по отношению к его любимому городу, и его неприязнь к любимцу Браманте перешла в глубокую ненависть.

Техническому совершенству крепостных сооружений Антонио соответствовала и прославленная «commodità» — удобство всех его частных построек. Внешнее оформление, которое Антонио придавал им, говорит за то, что он был сторонником «последней манеры» Браманте в том сдержанном варианте, в каком она сказалась в некоторых дворцах и была продолжена Рафаэлем.

Однако этот чисто римский характер величавой массивности соединяется у него с некоторой трезвостью, которая сказывается в сухости профилировок и больших пустых плоскостях. Для создания торжественной пышности Антонио нехватало воображения. Его талант, нуждавшийся в помощи и руководстве, нашел желанную опору в «правилах». Уже по одному этому он не может быть причислен к великим художникам, хотя его отдельные произведения могут быть названы превосходными и образцовыми постройками.

Антонио да Сангалло посчастливилось в самом начале своей архитектурной деятельности найти себе могучего и богатого покровителя. Это был кардинал Фарнезе, который добился исполнения своих честолюбивых желаний, став в 1534 г. папою Павлом III. Ему обязан Антонио своим участием в работах по сооружению собора св. Петра и заказом на перестройку старого фамильного дворца Фарнезе на Кампо деи Фьори, которая явилась самым значительным произведением Антонио. Возвышение его покровителя возбудило в Антонио самые смелые надежды.

Главной заботой папы было оградить себя от возможности катастрофы, подобной той, которая разразилась над церковью и ее главою в 1527 г., когда испанцы пробились через укрепления и захватили Рим. В лице Антонию да Сангалло он имел мастера, как бы призванного к сооружению новых, прочных бастионов. Работы начались с укрепления тех частей города, где бастионы были всего слабее.

Ворота Сан Спирито первыми сдались при нападении ландскнехтов. Антонио сделал набросок общего плана укреплений, в котором с архитектурной стороны лучше всего были монументальные ворота.

Второе крупное начинание, порученное Антонио, — постройка собора св. Петра,— также сильно подвинулось вперед. Вместе с тем Павел III занялся украшением своего дворца, который быстро вырос до второго этажа. Антонио проявлял свою деятельность повсюду, он должен был даже устроить праздничную декорацию при въезде Карла V в Рим в 1536 г., пышную триумфальную арку близ палаццо Сан Марко.

Заваленный заказами, уверенный в милости папы, Антонио не боялся, что с возвращением Микельанджело он потеряет положение руководящего архитектора в Риме. Заявив, что дело Микельанджело — это живопись и скульптура, он, повидимому, с самого начала чувствовал себя спокойно; тем более, что Микельанджело занялся в первую очередь работами над «Страшным судом» и гробницей папы Юлия. Назначение Микельанджело главным архитектором, скульптором и живописцем Ватиканского дворца, которое последовало уже год спустя по его возвращении в Рим, Антонио принял как высшее отличие всеми признанного мастера, а не как умаление своих прав. То обстоятельство, что постройка частной капеллы папы была поручена ему, Антонио, давало доказательство прочности его положения.

Однако то страстное нетерпение, с которым папа Павел III ждал Микельанджело, не могло быть мимолетной вспышкой. Микельанджело был для него авторитетом во всех областях искусства, и только почтенный возраст и гордая независимость мастера удерживали папу от еще бóльшего использования его несравненной творческой силы. Это делает папе тем бóльшую честь, чем труднее было ему от этого удержаться.

* * *

В Риме было одно историческое место, заброшенность которого вызывала у папы и всякого римлянина чувство горечи. Это был овеянный легендами Капитолийский холм — место, где по преданию жили древние римские боги. В книге эскизов Хемскерка сохранился вид этого исторического места, воспетого Вергилием, но уже в течение многих веков погребного под развалинами. Один лишь обелиск, знаменитая Guglia, напоминал о древности и вместе с пальмой как бы служил эмблемою этого места. Только обломок колонны стоял среди песчаного пустыря, подобно символу былого величия Рима.

На развалинах старой крепости была воздвигнута в средние века церковь, называвшаяся Арачели, к которой поднималась многоступенчатая лестница. На вершине холма возвышался, подобно средневековому замку, дворец Сенаторов, в котором помещались городское самоуправление и суд. Высокая средняя башня с зубцами высилась над его двухэтажной лоджией и пестрыми щитами магистратов. У входа во дворец стоял каменный лев, перед которым производились казни и который одновременно служил позорным столбом, так как на него в базарные дни сажались верхом осужденные. Справа от дворца Сенаторов был построен дворец Консерваторов; вдоль всего первого этажа этого здания проходит большой портик. Над средней аркой возвышалась с 1471 г. бронзовая волчица — эмблема Рима.

Преемники Николая V уделяли этому славному месту много внимания и прилагали усилия к восстановлению его исторического значения. При Сиксте IV овощной и фруктовый рынки, находившиеся до этого на Капитолии, были перенесены на Пьяцца Навона, и здесь заложен был Капитолийский музей. При Льве X из Квиринала были перенесены две лежащие фигуры, называвшиеся раньше Сатурном и Вакхом (в действительности это — Речные божества); они были установлены в портике дворца Консерваторов.

Сейчас же после своего вступления на престол папа Павел III показал себя приверженцем античности. В своей достопамятной инструкции, данной вновь назначенному комиссару по охране древних памятников мессеру Латино Джовенале, папа с глубокой грустью говорит о том, что древние украшения квиритов были разрушены и разбросаны не только вражеской рукой и лихолетьем, но и вследствие «нашей беспечности, лукавства и алчности, в результате чего старинные постройки заросли сорными травами и колючими растениями и дали трещины, а домишки и кабачки прилепились к монументам и своим грубым обликом лишили их благородной красоты».

Внешним поводом к развитию строительных работ послужило то, что Карл V, победоносно возвращаясь из Туниса, посетил в апреле 1536 г. Рим,

который девять лет назад был разорен его же собственными войсками. Для триумфального шествия, которое следовало сквозь арку Константина через Форум, было снесено около двухсот домов и четыре церкви, благодаря чему памятники древнего Рима смогли без помехи предстать во всей своей красоте. Так как во время спешных приготовлений не нашли возможным устроить на Капитолии что-либо значительное, то королевское шествие должно было обойти подножие холма, минуя место величайших исторических воспоминаний.

Разумеется, папа был этим весьма огорчен, а потому едва ли можно оспаривать предположение, что им тогда же были сделаны шаги для предупреждения возможности чего-либо подобного в будущем. Никому, кроме Микельанджело, нельзя было поручить восстановление священного холма. План перестройки Капитолия, сохранившийся лишь в гравюре Этьена Дюперака, датированной 1569 г. (рис. 76), относится, повидимому, к тем годам, когда Микельанджело, благодаря дружбе с Томазо Кавальери, страстно увлекался античностью.

Трудность, но одновременно и привлекательность задачи заключалась в создании монументальной композиции на ограниченном пространстве, частично застроенном зданиями. Доминирующая роль в общей композиции принадлежала дворцу Сенаторов. До этого доступ к нему был с востока, со стороны Форума; Микельанджело перенес вход во дворец на западную сторону, покрыл крутые отвесы холма высокими каменными стенами и построил торжественно поднимающуюся к платформе лестницу с широкими ступенями—прообраз современной лестницы, так называемой «Cordonata». Завершающую балюстраду должны были украшать трофеи и статуи. В противовес уже построенному дворцу Консерваторов проектировалось сооружение другого, аналогичного ему, здания с портиком. Оба роскошных здания, сходящиеся своими осями в одной точке, должны были увлекать взор зрителя к возвышающемуся над ними дворцу Сенаторов, который служил великолепным завершением всей композиции.

Ограниченность пространства преодолевается неудержимым, но замедленным подъемом. Широкие ступени как бы сдерживают лестницу, косое расположение обоих боковых дворцов углубляет перспективу места. Игра света и тени нижних портиков останавливает взор. Вся композиция подчинена ритму, который развертывается в торжественном и величавом темпе «maestoso».

Значительная вышина Капитолийского холма затруднила зодчему пользование вертикалями. Группа зданий могла только завершать композицию. Микельанджело сделал боковые дворцы низкими, в два этажа, и придал им тяжеловесный вид при помощи балки с балюстрадой, которая вместе с вен-

чающими статуями составляет более трети всей высоты здания. Он сообщил им торжественный характер большими пилястрами, которые проходят через оба этажа и принимают на себя тяжесть балки. Это впечатление давящей тяжести пронизывает все здание. Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на тяжесть фронтонов в верхнем этаже, на изогнутые книзу волюты ионийской капители над колоннами нижнего портика.

К числу особенностей, заимствованных из Лауренцианской библиотеки, следует отнести вставленные в стенные углубления колонны на внутренней стороне обоих этажей с порталами. Сдавленность этих нижних проходов должна действовать на зрителя; выйдя отсюда на площадь, он должен с особой силой воспринять ее далекий простор.

Главным принципом в построении дворца Сенаторов, этого средоточия всей композиции, был ясно выраженный вертикализм. Поэтому Микельанджело построил перед фасадом большую лестницу с двухсторонними перилами, доведя их до высоты первого этажа. Перед главным входом он установил плоско перекрытый балдахин, опиравшийся на двойные колонны. Лишь затем, над солидным нижним этажом, отделанным рустами, он применил в двух следующих этажах систему мощных пилястров, использовал старые угловые башни в качестве выступающих ризалитов и заключил все тяжеловесной одноэтажной колокольней.

Башня и лестница придают дворцу внушительный вид. Особенно эффектна открытая лестница. Она не поднимается стремительно кверху, но идет уступами, сначала более энергично, затем, после площадки и ризалитов, — медленнее. Усиление и замедление движения придает лестнице живость. Ее переднюю сторону Микельанджело украсил богатой скульптурой. Справа и слева от большой средней ниши он установил оба Речные божества, которые Лев X приказал перенести в портик старого дворца Консерваторов; самая ниша должна была заключать в себе колоссальную статую в память о высшем божестве, имевшем на Капитолии свое святилище. Повидимому, здесь был предусмотрен и водоем.

Но высшим достижением Микельанджело была установка посреди площади старой бронзовой статуи императора Марка Аврелия на коне (рис. 77). Статуя эта в ту пору интересовала только знатоков, как остаток былого величия Римской империи. Она воплощала в себе целую эпоху в истории города, она напоминала о народном восстании при трибуне Кола ди Риенцо. I volgari, т. е. люди неученые, называли всадника «gran villano», считая его защитником Рима от вражеского нападения, а простонародье относилось к статуе с суеверием. Вплоть до XIX в. народ толковал следы позолоты на статуе как знак того, что, когда всадник станет вновь золотым, тогда наступит конец мира.

При исполнении низкого цоколя для статуи Микельанджело принимал в расчет особенности всей композиции; в цоколе выражена также идея распространения вширь.

В архитектурном творчестве Микельанджело восстановление Капитолия представляет собой победу строго классического направления. Однако отдельные формы и соотношения не приспособлены к требованиям сухой, ученой классики. Здесь возрождается с новой силой античный дух, и им проникнуто все это произведение, созданное в противовес давно исчезнувшему великолепию римского Форума. Подобно тому как обелиски древних императоров (из коих один, находившийся близ дома Микельанджело, возбуждал в художнике чувство глубокого восхищения) в окружении портиков становились центрами обширных архитектурных построек, так здесь конная статуя Марка Аврелия, этого императора-философа, была поставлена среди зданий городского управления. Еще Браманте стремился к подобным эффектам при планировке ватиканского Бельведера; стремление к возрождению монументального великолепия находит себе смелое выражение и в предпринятом Рафаэлем восстановлении античного Рима.

Капитолий относится к художественному наследию Микельанджело. Для его восстановления не было средств. Даже папа своей поддержкой не смог в достаточной мере пополнить истощившуюся городскую казну. Огромные суммы поглощались уже одними только вознаграждениями за снесение домов, прокладку улиц Капитолия и перестройку зданий. Статуя Марка Аврелия была установлена в 1538 г., о чем гласит надпись на ее цоколе; затем работы были приостановлены. Еще в 1542 г. вновь выбранный помощник сенатора не хотел приступать к своим обязанностям из-за неблагоустройства и беспорядка, которые господствовали на Капитолии. Лишь в 1546 г. начинается новая архитектурная деятельность: строится лестница при дворце Сенаторов.

Еще оживленнее развернулись работы, когда, после кончины Микельанджело, дело перешло в руки Просперо Боккападули и Томазо Кавальери.

Архитекторы-исполнители ответственны за многие искажения первоначального замысла. Так, например Джакомо дель Дука пробил в верхнем этаже дворца Консерваторов безобразное до смешного среднее окно, которое должно было быть, ради симметрии, повторено в противоположном дворце, построенном лишь в 1644 г. На лестнице дворца Сенаторов был уничтожен пышно венчавший ее балдахин, в третьем этаже прорезаны маленькие низкие окна и поднята башня. От всех этих изменений сильно пострадало ритмическое нарастанье, жизненный нерв композиции. Перед средней нишей открытой лестницы был установлен довольно большой водоем; в нише, где по первоначальному замыслу предполагалось установить колоссальную ста-

тую Юпитера, была помещена неуклюжая Минерва из мрамора и базальта, как эмблема Рима.

Папы с большим рвением заботились об украшении зданий. Павел IV подарил для этого более тридцати статуй. Диоскуры, открытые при его преемнике, Пие IV, были установлены на балюстраде лестницы в виде завершения последней. К ним вскоре были присоединены трофеи Мария и две огромных колонны.

Несмотря на все эти добавления, это произведение Микельанджело создает величественное впечатление. Последнее определяется не красотой отдельных частей, а грандиозностью всего пространственного замысла.

* * *

В том, что работы на Капитолии так сильно затянулись, было повинно городское управление, которое не в состоянии было отпустить достаточно средств. Возможно, что папа Павел III ссудил бы больше денег, если бы он не был обременен большими расходами по укреплению города. Окружение Рима бастионами было серьезной заботой папы на всем протяжении его понтификата. Специалисты расходились во мнениях относительно расположения крепостных стен. Работы то прекращались, то возобновлялись; им не предвиделось конца. Наравне с Антонио да Сангалло, руководившим с 1534 г. работами по укреплению города, выдвинулся Джованни Франческо Монтемелинис — капитан стражи при замке св. Ангела, опытный воин из Умбрии, родины многих великих кондотьеров. Решение о дальнейших работах затруднялось в связи с тем, что дело касалось самой важной части строительства, а именно укрепления Борго, того внешнего квартала, который заключал в себе собор св. Петра и Ватикан. Под влиянием своего сына Пиер-Луиджи, папа поставил вопрос на обсуждение. При этом он обратился к Микельанджело, показавшему себя испытанным знатоком дела при укреплении и защите Сан Миниато во время осады Флоренции.

На бурном заседании комиссии произошел открытый разрыв между Микельанджело и Антонио да Сангалло. Яростные пререкания между обоими художниками едва ли были вызваны одним лишь расхождением во мнениях; здесь прорвалась их затаенная взаимная ненависть, высказанная с такой откровенностью, что сам папа должен был вмешаться и призвать их к молчанию.

С чувством собственного достоинства Сангалло сделал попытку отстранить своего могучего противника, предоставив ему лишь скульптуру и живопись. Но возмутившийся этим Микельанджело с ожесточением напал на Сангалло, заявляя, что, напротив, в этих двух видах искусства он смыслит мало, крепостной же архитектурой он долго занимался и в этой области,

благодаря своему опыту и проницательности, считает себя понимающим более, чем Сангалло. При этом он схватил разложенные планы и указал в них множество ошибок, допущенных Антонио в его предыдущей работе.

Хотя проекты Микельанджело также были не лишены ошибок, но Сангалло потерпел поражение. Работы были прерваны; лишь ворота Сан Спирито, законченные на три четверти, сохранились в первоначальном виде до наших дней.

Павел III не надеялся закончить свое грандиозное предприятие — укрепление Рима. Незадолго до своей смерти он отозвался о нем как о наследстве, которое он оставляет своим преемникам. В последние годы своей жизни Микельанджело работал над созданием эскизов к Porta Pia (1560) — воротам, предназначенным для монументального украшения укреплений (рис. 84—87).

Вазари называет три рисунка, которые Микельанджело представил с этой целью папе, «необычайными и прекрасными» (stravaganti e bellissimi). При виде возведенной постройки, замыкающей собою далекую перспективу на улицу 20 сентября (Via venti settembre), возникает мысль, что папа выбрал наиболее оригинальный эскиз. Архитекторы же приходят в ужас от этого чудовища, в котором перемешаны все формы, причем ни одна из них не оставлена неизмененной. Большая средняя часть, с отвесным построением наверху, пробита аркой, богато украшенной орнаментом. Боковые каннелированные пилястры лишены капителей; под широко расставленными сторонами фронтона выступают волюты, концы которых свертываются наподобие раковины улитки; между ними висит гирлянда. Боковые стены прорезаны окнами с тяжелым перекрытием и изломанными наличниками. Сверху возведен аттик, украшенный розетками, с которых низко свисает лента, и увенчанный зубцами; его завершение, напоминающее собою ионийскую капитель, украшено шаром.

Несмотря на то, что композиция эта является весьма своевольной и вызывает нарекания со стороны многих архитекторов, Porta Pia производит весьма сильное впечатление своей декоративностью; в капризном очертании и в контрастах светотени заключается тайна немного театрального эффекта ворот.

Однако это живописное впечатление не вызвано полной анархией художественной формы. Мастер и здесь подчиняется известному закону, но он не взял его у традиции, а создал сам. Изумительно, с какой железной логикой и последовательностью проведено то, что иногда кажется одною лишь прихотью настроения. Эти ворота ведут далеко вперед, в будущее; они предвосхищают историю архитектуры двух столетий.

* * *

Наряду с укреплением города Павел III заботился также и о своих фамильных владениях. В центре архитектурной деятельности папы находился дворец на Кампо деи Фьори, над которым работы с самого начала велись под руководством Антонио да Сангалло. По настойчивому желанию папы, в этом деле должен был принять участие и Микельанджело; в результате здесь снова произошло столкновение между обоими художниками, в котором Антонио был вторично побежден.

Наружный фасад, за исключением венчающего карниза, был в целом закончен (рис. 71). Эскиз к этому карнизу Антонио также уже представил. Но, прежде чем приступить к выполнению его, папа, которому хотелось видеть это завершение как можно более богатым и пышным, пожелал услышать мнения других художников, и в первую очередь Микельанджело. Соперничавшие между собой художники — кроме Сангалло, также Себастьяно дель Пьомбо, Перино дель Вага и Вазари — сами принесли свои рисунки в Бельведер; один лишь Микельанджело переслал их через Вазари. Возможно, что он не хотел встречаться со своим противником, ибо не был уверен в том, что сможет владеть собою. Он извинился перед папою, сославшись на болезнь, и приложил к своей посылке докладную записку, в которой подверг уничтожающей критике проект карниза Антонио. Микельанджело затронул самое чувствительное место своего противника, указав на то, что этот последний нарушил основные требования Витрувия.

Папа, не колеблясь, признал проект Микельанджело самым лучшим. Вскоре после этого, осенью 1546 г., умер Антонио, и работы по окончанию постройки были полностью поручены Микельанджело.

Карниз палаццо Фарнезе справедливо считается самым прекрасным во всем Риме (рис. 73). Однако его исключительная классичность дает основание сомневаться в его принадлежности Микельанджело: в самом деле, изумительно строгое оформление отдельных его частей указывает на подражание классическим флорентийским образцам дворцов Медичи и Строцци. Но в то же время в своем построении он стремится более отвесно вверх, его профилировка резче, чем у Микелоццо или Кронаки. Своим устремлением ввысь карниз ближе к готическому зубчатому венцу, прототипу венца ренессанса, чем флорентийские образцы. И именно в этом устремлении вверх обнаруживается характерная черта Микельанджело; его духом проникнут весь карниз, хотя детали, может быть, делались другим мастером. Карниз украшает собою здание подобно диадеме; этому впечатлению немало способствует и богатое украшение — лилия Фарнезе во фризе и голова льва на симе.

Участие Микельанджело в оформлении дворца вполне очевидно и неоспоримо. Сангалло взял за образец для композиции фасада три классических ордера Колизея. Нижний открытый портик, арки которого соединялись тоскано-дорийскими колоннами, был уже построен, а средний, расчлененный ионийскими колоннами, этаж если и не был вполне закончен, то был уже настолько готов, что уклонение от плана Сангалло было бы возможно лишь при основательном разрушении построенного. Итак, Микельанджело должен был продолжать то, что уже было создано; он заменил лишь чередование сегментных и треугольных оконных фронтонов правильным повторением треугольных; сделал арки более приземистыми и замкнул аркады с двух сторон сплошными стенами.

Только последний этаж был построен по плану Микельанджело. Он самовластно нарушил логику и ритм построения, заменив коринфские полуколонны пучками пилястров, оставил без внимания плоские арки между колоннадами и поднял на значительную высоту этаж, который Сангалло хотел закончить над самыми прямыми перекрытиями окон. В этом отношении во дворце Фарнезе продолжается развитие тех живописных начал, которые Микельанджело положил в основу оформления капеллы Медичи. Игрою светотени и богатством деталей верхний этаж сглаживает строгое и величественное впечатление от обоих нижних этажей.

Приняв на себя руководство работой, Микельанджело, конечно, хотел только услужить папе; но он не обладал достаточной гибкостью, чтобы быть в состоянии закончить работы, начатые по замыслу других художников. Снова, как при реконструкции Капитолия, он обратил внимание на пространства, окружающие дворец. Дворцовые сады простирались до Тибра; дальше, на другом берегу, возвышалась окруженная садами прелестная вилла, выстроенная для Агостино Киджи и ставшая собственностью папы, вследствие чего она и поныне называется Фарнезина. Микельанджело предложил соединить городской дворец с виллой при помощи перекинутого через реку моста. И, открывая чудесную перспективу, он создавал величественную картину, включая в этот ансамбль найденную в 1547 г. в термах Каракаллы мощную группу так называемого Фарнезского быка.

План этот остался невыполненным; связь между обоими берегами Тибра не была установлена. Но античная группа стояла во дворе дворца до тех пор, пока не была перевезена в Парму, а оттуда в 1786 г. в Неаполь.

* * *

После смерти Антонио да Сангалло папе Павлу III стоило большого труда передать Микельанджело руководство работами в соборе св. Петра. Более 25 лет этой работой руководил Антонио и отчасти Перуцци, но за все это

время не было создано ничего значительного. Существенным изменением замысла Браманте было поднятие пола на 3,20 метра, благодаря чему образовалось место для подземелий, но одновременно с этим сильно пострадало гармоничное соотношение высот, особенно в купольном пространстве с его мощными столбами.

На месте стройки царило запустение. Подобно чудовищной руине над хаосом полуразрушенных стен и святилищ, возвышалось мощное перекрытие храма с кассетированными сводами и купольными столбами.

Главная работа Сангалло заключалась в ряде планов обработки внутреннего пространства, особенно оформления абсидных завершений, а также в создании модели, над выполнением которой он работал много лет. Он следовал во всем за своим учителем Браманте. Общие очертания плана соответствуют замыслу Браманте, как и построение с венчающим плоским куполом и четырьмя боковыми башнями. Но Сангалло не сумел придать массам собора гармоническое согласие. Богатый притвор перед главной частью собора должен был быть обильно украшен, в разрез со строгой и лапидарной простотой проекта Браманте. Эскизы и планы Сангалло являются как бы вариациями на тему Браманте; за их искусной вычурностью пропадает ясная мелодия основной темы.

Микельанджело подверг жестокой критике модель своего предшественника. Он находил, что галлерея, задуманная Сангалло, не только лишает света внутреннее пространство, но и сама недостаточно светла, а капеллы и ниши создают убежища для мошенников, так что вечером, при закрытии церкви, нужны будут 25 человек, чтобы проверить, не спрятался ли там кто-нибудь.

Многочисленные ряды колонн, расположенные одни над другими, выступы и пирамиды претили вкусу Микельанджело; они примыкали, по его мнению, скорее к немецкой, чем к доброй античной или «прекрасной новой манере». Кроме того, нельзя было предвидеть времени окончания постройки по этому плану; по мнению Микельанджело, можно было сэкономить много времени и денег и притом сделать храм «более величественным, грандиозным, более правильным, красивым и удобным».

Зато Микельанджело был преисполнен восхищения перед планом Браманте. Он полагал, что всякий, кто отступает от замысла великого мастера, удаляется от истины. Он считал своей задачей продолжить и закончить то, что Браманте начал. Но и здесь, как это часто бывало с Микельанджело, его слово разошлось с делом; его собственная творческая натура мешала ему проникнуться художественным замыслом другого мастера. Собор св. Петра в его нынешнем виде — это произведение главным образом Микельанджело, но он почти не напоминает величественного обширного со-

оружения, которое по возвышенности впечатления и благородству форм должно было соперничать с античными зданиями.

Произведенная Генрихом Геймюллером реконструкция первоначальных планов и моделей Браманте является ценнейшим вкладом в науку. Этому исследователю мы обязаны ясным представлением о самом зрелом произведении великого зодчего эпохи ренессанса. Отныне мы можем судить об архитектуре собора св. Петра по проекту Браманте, как будто этот проект находится перед нашими глазами. Мы считаемся с ним, как с реальным фактом; он служит для нас критерием при оценке того, что было создано позднее.

Браманте при выборе формы плана с самого начала остановился на греческом кресте с четырьмя концами равной длины. Свое сооружение он представлял в виде великолепного мавзолея над гробницей апостола. Среднее квадратное пространство перекрыто куполом на тамбуре, окруженном колоннами, боковые помещения в форме прямоугольных четырехугольников, перекрытые коробовыми сводами, заканчивались полукруглыми абсидами. К ним по диагонали примыкали четыре меньшего размера помещения с куполами, а четыре высоких башни, квадратные в плане, заполняли собою четыре угла. Главным пространством должно было служить перекрытие купола. В глубине покоились мощи. Низкие колонны окружали венцом гробницу. Отсюда раскрывалось пространство и вширь и ввысь. Взор зрителя должен был неизменно стремиться из полукружия абсид к середине, подниматься вдоль столбов к мощному своду и парить успокоенно и величаво в светлом купольном пространстве.

Гармония этой композиции звучала особенно выразительно благодаря светотени. Различные оттенки в нежнейших переходах, чуждые резким контрастам, наполняли пространство храма. Микельанджело, конечно, чувствовал возвышенную красоту этого совершенного пространственного образа. Однако душа его не была склонна к этим чистым гармониям, и поэтому он не был способен принять как единомышленник художественное наследство Браманте и сохранить его заветы. Аполлонийская жизнерадостность Браманте была им преобразована соответственно требованиям его дионисийского темперамента.

Разумеется, он не коснулся основного. Весь свой авторитет он направил на то, чтобы отстоять центральную композицию, которая еще раньше вызывала ряд возражений. Для него собор св. Петра также представлялся прежде всего усыпальницей апостола, а купольное помещение над исповедальней занимало центральное место и в его архитектурном замысле. Объем этого помещения был твердо определен уже перекрытыми сводом столбами перекрестья. Путем постепенного увеличения пропорций Микельанджело хотел

придать этому помещению господствующее положение. Так была задумана композиция Браманте. Микельанджело усилил это положение противопоставлением перекрестья концам креста и пространствам, которые его окружали. Он укоротил концы креста, уничтожил галлерею, упразднил мощные угловые башни, сократил угловые помещения, словом—стеснил все окружающее пространство вокруг купольных помещений. Ради господства средней части он пожертвовал ясным расположением всего сооружения в целом. Как в его скульптуре, так и в этом проекте все полно борьбы. Стесненное окружающими его помещениями, перекрестье стремится сохранить центральное положение.

Победа вертикальных линий над горизонтальными должна была сказаться и в оформлении фасада. Благодаря галлереям, опоясывавшим абсиды на половину высоты, Браманте имел возможность использовать небольшие ордера, которые вновь появляются в многоэтажных башнях в виде расставленных пилястров. Одновременно с этим он достиг того, что один ордер внутри собора производит величественное впечатление. Микельанджело, упразднивший галлерею и башни, повторил на наружном фасаде систему внутренних колоссальных пилястров, вновь применив ритмическую травею. Устремлению кверху этих колоссальных столбов соответствует тяжелый аттик, за которым прячется внутренний свод. Перед входной стороной находится колоннада, также с аттиком, из средней части которого выступает фронтон, поддерживаемый колоннами. Широкая лестница поднимается до уровня церкви.

Устремление ввысь, столь характерное для архитектуры Микельанджело, особенно ярко проявляется в тамбуре и куполе (рис. 67—70).

У Браманте тамбур является главной осью. Снаружи он имеет вид величественного венца из колонн, покоящегося на высоком пьедестале и завершенного балюстрадой со статуями. Ничто не отягчает эту торжественную колоннаду. Высоко в воздухе парит она, подобно сверкающему венцу или сияющей короне. Свод вырастает на возведенной стене, но и эта последняя не тяжела и не массивна, а прорезана восемью большими отверстиями окон, в каждое из которых вставлена двойная пара промежуточных колонн.

Во внутреннем помещении, благодаря небольшому ордеру, восстановлено равновесие между тамбуром и куполом. Сходство с Пантеоном выступает здесь еще сильнее. Большие пролеты чередуются со стенными поверхностями, расчлененными системой столбов и ниш; свод равномерно украшен кассетами. Мощные потоки света, пробивающиеся с боков через большие окна, и свет, льющийся из фонаря, заполняют храм, придавая ему торжественный вид. Здесь нет ни одной архитектурной части, которая своей устремленностью кверху нарушала бы спокойно величавое парение масс.

Браманте хотел четырьмя угловыми башнями уравновесить впечатление некоторой массивности всего здания. Но башни эти не увлекают нашего взора к поднебесью. Они разделены на ряд этажей, из которых каждый украшен своим ордером. Таким путем вертикализм башен несколько ослаблен. Отказавшись от этих угловых башен, Микельанджело был принужден искупить утрату разнообразия и богатства мощностью и великолепием форм. Перекрестью, занимающему в плане господствующее положение, соответствует высокий купол, круглая линия которого сама по себе придает ему характерные очертания.

У Микельанджело венчающая часть купола, безусловно, господствует над барабаном. В ненарушимом спокойствии купол давит своей тяжестью на барабан, воспринимающий нагрузку парными колоннами, карниз которых связан с основанием купола. Измерения модели показывают, что высота купола от начала свода до начала фонаря равна высоте барабана. Если же нам кажется, что преобладает венчающая часть, то это объясняется расчленением купола. Шестнадцать гуртов, на которые этот последний разделен, сильно сужаясь, увлекают наш взор кверху. В противовес этому быстрому подъему масса барабана кажется более придавленной.

По сравнению со свободно стоящим портиком Браманте барабан Микельанджело представляется лишь «несовершенным вариантом»; сходство между тем и другим еще больше увеличилось, когда Микельанджело задумал и свой барабан увенчать статуями. Одинакова и высота, взятая обоими зодчими. Однако функции портика Браманте и барабана Микельанджело в корне различны. У Браманте колонны как бы ведут торжественный хоровод; у Микельанджело они установлены попарно, чтобы подпирать собою тяжесть. У первого они свободно подчиняются гармонии, которая царит во всем здании; у второго колонны послушны художественной воле, заставляющей их выполнять ответственную функцию.

Фонарь повторяет мотив барабана, но только венчающие статуи заменены канделябрами. Шлем разделен вогнутыми гуртами и завершен главою и крестом.

Микельанджело хотел сохранить внутри купола линию свода Браманте, полукружие, сконструированное над гигантским диаметром в 42,6 метра. Для того, чтобы заполнить полученный таким образом большой промежуток между внутренней и наружной чашами купола, он вдвигает в это пустое пространство третью чашу, созданную им с чисто конструктивной целью. Установленным снаружи парным колоннам соответствовали внутри пилястры, между которыми были прорезаны окна, покрытые сегментными фронтонами. В гуртах свода чередовались медальоны с кассетированными полями. Микельанджело думал подчеркнуть гигантский масштаб своего купола, при-

соединив к нему еще маленькие купола, которые должны были возвышаться над угловыми башнями. О том впечатлении, которое они должны были создавать, можно судить лишь по фреске над дверью библиотеки в Ватикане, которая дает правильное представление о соборе Микельанджело. Несомненно, что эти боковые купола усиливают стремление центрального купола ввысь, но одновременно они изменяют его облик. Комбинация из нескольких куполов — восточный мотив, занесенный в Италию через Венецию. Даже группировка куполов вокруг мощного центра не лишает этого мотива его восточного привкуса. Пять куполов делают силуэт собора тяжеловесным и придавленным. Повторение этой же формы, но только в меньшем масштабе, портит то непосредственное впечатление, которое производит смелый изгиб гигантского купола, вздымающегося над квадратной нижней частью здания.

* * *

Микельанджело руководил постройкой собора св. Петра в течение семнадцати лет. Если вспомнить, что он был человеком уже старым, больным, страдавшим от явных и тайных недугов, с врожденной неспособностью справляться со сложным и запутанным делом строительства, привыкшим, наконец, полагаться только на свои силы, — приходится удивляться тому, что он сумел создать в этот промежуток времени такое дивное произведение. Все три закругленных конца креста вместе с их соединениями являются как по своей наружной архитектуре, так и по своей внутренней отделке произведениями Микельанджело.

Геймюллер подверг строгой критике как все сооружение в целом, так и отдельные его части. Он находит, что ритмическое начало не вполне выражено из-за скопления расчленяющих частей, более широких масс столбов и более узких интервалов. Еще большее порицание вызывает у него внутренняя архитектура абсид. «Взлет арок разбивается аттиком, похожим на цоколь; абсиды имеют вид частей другого здания, приставленных к концам креста. К тому же в обработке деталей отмечается большая вольность. Неуместны окна с фронтонами; особенно невыгодное впечатление производят многочисленные углы и обломы в соединении с закруглениями, как, например, квадратные окна в люнетах». Неудовлетворительны, по мнению того же критика, также и окна в аттике: они чередуются с нишами, в которых заключены канделябры, напоминающие Porta Pia.

Тем сильнее восхищение Геймюллера перед куполом. «Внешнее и внутреннее расчленение купола, — говорит он, — чудесно; кажется, что он создан другим мастером. Здесь море света, здесь дышится легко».

Купол был возведен Джакомо делла Порта в 1588—1590 гг. Уже давно опровергнуто мнение, будто он допустил отклонение от плана Микельандже-

ло; им были только исполнены статуи и тяги, с помощью которых мастер хотел создать переход к своду. Возможно, что Микельанджело уже сам отказался от нижней из трех купольных чаш. Отклонение от модели заметно лишь в чередовании полуциркульных и пирамидальных наличников барабана. Из боковых куполов были возведены Виньолой, с некоторыми изменениями, только оба задних купола.

Расширение переднего конца креста Мадерною в 1607 г., благодаря чему купол потерял свое центральное положение, а широкий фасад закрыл боковые концы креста, не ослабило величавого впечатления, производимого созданием Микельанджело.

Дюбуа-Реймон сообщает об одном французском математике, который, изучая купол св. Петра, постарался найти объяснение тому чувству удовлетворения, какое испытывает зритель при созерцании этого купола. «Он промерил изгиб купола и нашел, что форма его, согласно законам равновесия, дает наибольшую устойчивость всему построению». Руководимый одним только верным инстинктом, Микельанджело разрешил задачу, которая едва ли была им осознана, ибо в его эпоху она еще не поддавалась математическому истолкованию. Тайна необычайного впечатления этого архитектурного произведения объясняется совершенной гармонией между пластикой и техникой.

С архитектурным шедевром Микельанджело может соперничать лишь одно архитектурное произведение — купол Флорентийского собора Брунеллеско. Чтобы вскрыть причины грандиозного впечатления, какое производит на нас собор св. Петра, поучительно сравнить его с произведением Брунеллеско.

По своему диаметру купол собора св. Петра почти равен куполу Санта Мариа дель Фьоре. Купол собора св. Петра всего лишь на полметра шире флорентийского. Но купола эти отличаются друг от друга своим планом и соотношением между барабаном и покрытием. Брунеллеско исходит из готового восьмиугольного барабана. Этим была обусловлена восьмиугольная форма купола с гуртами, поднимающимися с углов барабана. При восприятии купола издали, возникают пересечения и изломанные линии, мешающие смелому подъему свода. Свободному устремлению линий свода ввысь противодействует также приземистость барабана. Своей массой купол оказывает давление на барабан и скорее отягощает здание, чем увенчивает его.

У Микельанджело в соборе св. Петра все уравновешено. То, что несет, не придавлено, а то, что оказывает давление, не перевешивает. Парные колонны, словно руки, поддерживают массивное полукружие этой мощной чаши; они подобны мощным колоннам, которые должны неустанно нести на себе тяжесть небесного свода. Перекрывая правильный круг, купол производит со всех сторон одинаковое впечатление, имеет тот же силуэт, тот же

профиль, те же пересечения. В нем нет разорванных линий, нет сокращений. Микельанджело покрыл украшениями также и пустые поля, которые Брунеллеско оставил однотонными. Правда, и у Брунеллеско распалубки пробиты тремя расположенными друг над другом рядами отверстий, однако на расстоянии они незаметны. Совсем иначе поступил Микельанджело, придав своим трем рядам окон весьма рельефное обрамление. Благодаря выделению окон достигается двоякая цель. Они раздробляют массив свода и ведут взор от вертикального направления, по которому его влекут гурты, к горизонтали. Таким образом, благодаря равновесию сил и движению взгляда, зритель испытывает чувство эстетического удовлетворения.

Нельзя не признать все же, что купол Микельанджело, при всех своих преимуществах, тесно связан с куполом Флорентийского собора. Микельанджело еще в расцвете своих творческих сил выражал глубокое восхищение гением Брунеллеско. В то время как он был занят оформлением фонаря для гробницы Медичи, многие из его друзей говорили ему: «Вы должны оформить фонарь вашей капеллы иначе, чем Брунеллеско», на что Микельанджело возражал: «Да, иначе, но не лучше». Известные особенности флорентийского купола, его отвесная линия и членение гуртами глубоко запали в память Микельанджело еще в раннем детстве, без них он не мог себе представить свой купол. Невозможно перечесть все то, что он заимствовал у Брунеллеско в области технической конструкции. Как известно, историческое значение флорентийского купола определяется более конструктивными, чем эстетическими чертами.

Купол собора св. Петра, созданный Микельанджело, несомненно, ведет свое происхождение от флорентийского купола, исполненного в более суровой, своевольной манере, еще напоминающей потустороннее устремление готики.

ПЛАФОН СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ

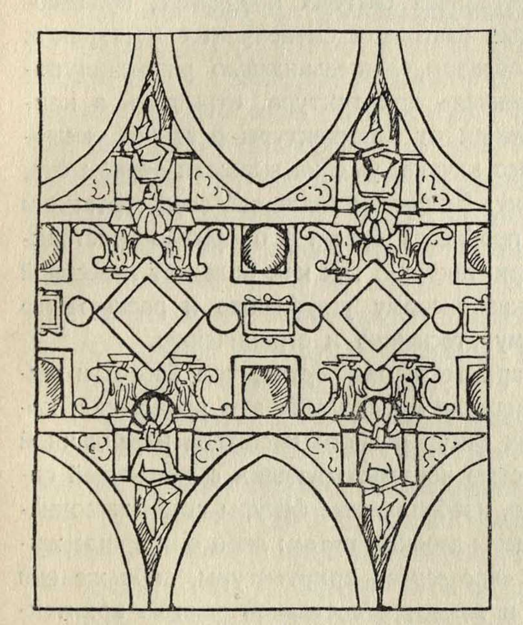
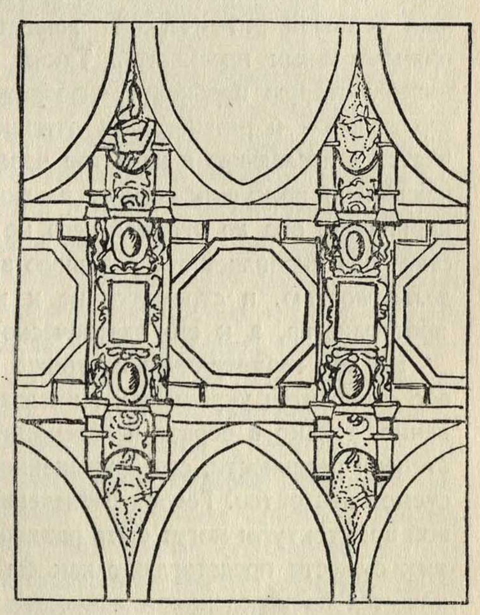
Э. ПАНОВСКИЙ

Живописное украшение свода не представляет никаких трудностей для искусства, мыслящего неперспективно и атектонично, т. е. трактующего потолок так, будто он не находится высоко над головой зрителя и не подчиняется законам тяжести и сопротивления. Другое дело, когда искусство привыкло связывать изображение людей и вещей с определенным местоположением зрителя. Тогда живописец плафона стоит перед двойной альтернативой. С одной стороны, ему нужно решить, должна ли перспективная конструкция картины определяться реальной точкой зрения зрителя, или же, наоборот, идеальная точка зрения зрителя должна определяться перспективной конструкцией картины; с другой стороны, ему предоставляется выбор между возможностью *утвердить* присущие массе стены силы, т. е. стать выразителем данной архитектуры, или же, наоборот, *отрицать* их, т. е. преодолеть формы данной архитектуры.

В итальянском Возрождении имеются две совершенно различные системы плафонной живописи — *декоративно-тектоническая* (причем кватроченто больше выделяет декоративное, чинквеченто — тектоническое) и *живописно-иллюзорная*. В первом случае художник ограничивается тем, что удерживает скрытые и разбросанные силы стены сетью реек и гирлянд и как бы создает между ними нейтральные плоскости; во втором случае он расширяет пространство ввысь или даже пробивает плафон.

Когда Микельанджело приступил весной 1508 г. к работе в Сикстинской капелле, фрески Пинтуриккио и Мелоццо находились у него перед глазами, как образцы обоих этих методов. Как художник, воспринимающий исключительно пластично, он с самого начала твердо решил примкнуть к работам Пинтуриккио в аппартаментах Борджа и в хоре Санта Мариа дель

Пополо. Самый потолок должен был быть заполнен рамой и орнаментом, «как это было тогда принято». Только в спускающихся острых клиньях должны были поместиться, как в нишах, двенадцать апостолов. Однако уже в раннем проекте традиционное восприятие вытесняется новой тенденцией, все сильнее выступающей позже, — тенденцией к соединению воедино всей поверхности потолка. Правда, средняя часть еще трактована обособленно и даже украшена наискось поставленными квадратами и расположенными в длину здания прямоугольниками, но вертикальное членение клиньев пытается нарушить ее. Ниши с боковыми пилястрами выпирают через разделяющий карниз; крылатые фигуры ангелов, как полуреальные существа, хорошо создают связь между фигурами апостолов и геометрическими формами. Второй проект, отвергнув существующую орнаментальную систему, создает сплошной ряд поперечных перекрытий, которые проходят по вершине свода и делят весь плафон на самостоятельные *травеи*. Таким образом, «декоративная сеть» превращается в ритмический ряд картин. Но полное объединение их еще не достигнуто, потому что связь плоскостей прерывается нишами. К тому же сквозная ось уничтожается вследствие того, что профили членений крайне разнообразны, а картины имеют то квадратную, то восьмиугольную форму.

Плафон Сикстинской капеллы, эскизы 1-го и 2-го проектов.

Это объединение было достигнуто только при выполнении плафона. Тогда был последовательно проведен принцип строго кристаллического расположения планов и сплошных прямоугольных обрамлений. Сидящие фигуры расположены не в углубленных нишах, а перед гладкой стеной, среди прямоугольных выступов. Ширина этих выступов определяет и ширину поперечных гуртов средней части; косые и кривые линии отступают вовсе; даже треугольники распалубков превращаются, благодаря горизонтальному карнизу, в прямоугольники. Первоначальной изломанной и изогнутой форме плафона противопоставляется прямоугольная система координат, обладающая большой ритмической живостью благодаря смене узких и широких прямоугольных плоскостей. Таким образом, Микельанджело разрешил по-новому старую проблему: «изображенная» архитектура, отрываясь в конструктивном и ритмическом отношениях от архитектуры реальной, включается в последнюю в качестве нового начала, уже не выражая борьбы сил, неизбежно присущих самому плафону. Покрывая реальный свод гуртами и карнизами, она *не отрицает* его, не пробивает бреши в открытое пространство; она укрепляет эту реальную архитектуру, так как обладает известной *рельефностью,* и стремится не к живописному углублению и расширению пространства, а к его пластическому стеснению и ограничению.

Но чем геометричнее и строже архитектурный остов, тем богаче и живее становится украшение. Микельанджело мыслил себе это украшение, конечно, только в образе человеческих фигур разного масштаба и различной степени реальности, своей жизненностью контрастирующих с застывшей системой квадратов. Говоря отвлеченно, изображенные фигуры среди живописной архитектуры могут быть размещены двояким путем: либо они в виде живых существ представляют как бы «*население*» архитектуры, либо же они кажутся произведениями искусства и являются *составной* частью архитектуры. В противовес этой логической схеме, Микельанджело создал себе более богатую скалу. В библейских эпизодах потолка («Сотворение мира») он показывает людей, которые кажутся живописно изображенными; дети-кариатиды кажутся скульптурой из камня; в образе гигантских сивилл и пророков (которые ради впечатления разнообразия, а может быть, под влиянием ветхозаветных сюжетов средней картины, заступили место апостолов) он представил людей, обладающих полной реальностью. Но среди живописных и скульптурных фигур находятся расположенные на диагоналях люнет бронзовые тела; трудно сказать, как задуманы они мастером — как живопись, рельефы или скульптура. Между сидящими фигурами и кариатидами стоят со скрижалями дети (так называемые «spiritelli»), которые, несмотря на свой естественный цвет лица, не достигают степени реальности пророков и сивилл. Даже рабы, которые сидят над столбами (однако, как бы в разрез

с возможностью их иллюзионистического истолкования, не обнаруживают никаких сокращений и таким образом связаны конструктивно с тронами пророков, а перспективно с картинами посредине), даже они отступают немного перед реальностью сидящих фигур и занимают место в этой скале реальности между пророками и их спутниками.

Мы знаем, что роспись вершины (т. е. плафона за исключением боковых полей и стенных люнет) производилась осенью 1508 г., что в августе 1510 г. она была закончена и что когда работа подвинулась «от входа до середины свода», она была, по приказанию нетерпеливого папы, временно прекращена и открыта для обозрения. К этому короткому перерыву, во время которого, летом 1509 г., любитель древности Ф. Альбертини мог обозреть фрески, относится то изменение стиля, которое особенно заметно в историческом цикле. В то время как первые три сцены («Опьянение Ноя», «Потоп», «Жертвоприношение Ноя») изображены в графически-детализированном стиле мелких фигур и рассчитаны на *восприятие вблизи,* в сцене «Грехопадение» заметно уже совсем иное понимание: ограничение числа фигур при одновременном увеличении их размеров, очень плоскостно трактованная форма, контрастное соотношение между пустой и заполненной плоскостью, короче — расчет на зрительное *восприятие издалека.* После этого перелома обнаруживается постоянное повышение объемности и движения. Уже в пятой картине бог Саваоф расположен в раме наклонившись, в седьмой — заметен сильный ракурс, в восьмой — перспективное уменьшение размера и, наконец, в девятой видны пересечения и диагональная композиция, которые повышают размер и движение фигуры бога по сравнению с фигурами человека. Микельанджело создает таким образом большое своеобразие; его библейские сцены представляют сотворение мира не как символический акт, предмет слепой веры, но как физическое явление, наглядное и естественное. Он представил эти сцены как создание огромной мощи; ее сверхестественное действие показано как чувственно воспринимаемое следствие какой-то исключительной силы. Микельанджело представил сотворение мира не как конечную цель, а как явление, сопутствующее движению этой силы, как движение, не имеющее никаких внешних целей.

Развитие стиля заметно не так ясно в остальных фигурах, масштаб которых был установлен с самого начала. Однако и здесь развитие идет в том же направлении. Дети-кариатиды все больше освобождаются от гнета своей архитектурной функции. Рабы, вначале несколько изнеженные, принимают титанический облик, и их математическая симметрия уступает место динамическому равновесию масс. Пророки и мужеподобные сивиллы также приобретают все бóльшие размеры и становятся более активны. Подножие и сиденье все больше сдвигаются вниз, но, несмотря на это, фигуры

все больше и больше вытесняются из своих углублений. В конце концов они располагаются так, что против профильной фигуры сидит фронтальная, фигура, охваченная пророческой силой, — против ожидающей пророчества. Однако во всех этих случаях видна одинаково напряженная действенность. Только в последних фигурах (Иеремии и ливийской сивиллы) повышенное впечатление достигается тем, что почти полное равнодушие сивиллы рождает самое большое движение, в то время как у Иеремии сила и взволнованность прорицателя таятся за бесстрастием его облика.

Работа над остальными частями плафона могла возобновиться только после вынужденного годичного перерыва. В октябре 1512 г. все было готово, включая угловые картины с четырьмя «чудесными спасениями избранного народа» и люнеты с предками Христа. Главная проблема заключалась здесь не столько в расчленении целого, сколько в *использовании плоскостей,* в преобладающей своей части неблагоприятных по форме. Наибольшие трудности представляли угловые поля, которым Микельанджело пытался придать более ясный рациональный характер (деление на три части вертикальными линиями в «Истории Юдифи и Эсфири», превращение сферического треугольника в квадрат в «Победе Давида над Голиафом»). Лишь в «Медном змии» плоскость сохранена в неизменном состоянии, так как клубок человеческих тел соответствовал форме картины. Распалубки, которые по форме напоминали треугольные палатки, украшены сценами из кочевой жизни избранного народа; люнеты, разделенные скрижалями на две равные части, украшены сценами из его оседлой жизни. Здесь художник был совершенно свободен потому, что он иллюстрировал не истории и легенды, а имел дело с одними именами ветхозаветных персонажей. Исходя из идеи «родословного дерева», он изображает безмятежное существование тех, кто является звеньями в бесконечном ряде поколений, и углубляется в проблему отношений мужчины и женщины, отцов и детей. Однако эти семейные картины были напрасно названы одним историком «оазисом радостей плодородия». Микельанджело, который никогда не может передать движение, не поставив ему тут же препятствия, не мог также изобразить покой без некоторого напряжения. Супруги, пребывая вместе, печальны и грустны, дети приносят родителям больше горя, чем радостей. Даже сон не дает людям облегчения, а охватывает утомленных, как дурман: тела остаются в сложных, изломанных положениях, более похожие на мертвых, чем на спящих.

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ КАПЕЛЛЫ МЕДИЧИ

А. ПОПП

При получении заказа на украшение капеллы Медичи, Микельанджело был до известной степени поставлен перед совершившимся фактом: постройка капеллы производилась по образцу Старой ризницы Брунеллеско (вчерне она, вероятно, уже достигла приблизительно первого карниза). С этим приходилось считаться при включении в общую композицию надгробных памятников в честь четырех представителей рода Медичи. В первом проекте этот памятник был задуман открытым, подобно гробнице Юлия II, но, в отличие от последней, имел четыре одинаковых фасада и должен был стоять посреди довольно тесного пространства. Поэтому Микельанджело стремился по крайней мере уничтожить неравенство четырех стен и расчленить все четыре стороны гигантскими пилястрами (которые в капелле Брунеллеско имелись лишь на алтарной стене); он стремился это сделать затем, чтобы четырем одинаковым фасадам памятника соответствовали одинаково расчлененные стены. Это позволяет отнести первый проект Микельанджело (рис. 22, 23) к типу центральных сооружений, между тем как пропорции и стиль его близки к ризнице Брунеллеско. Однако кардинал Джулио решительно отклонил этот проект открытого памятника, присланный ему Микельанджело в ноябре 1520 г., хотя и не мог удержаться от восхищения перед исполнением рисунка. При ширине всего памятника в 2,4 метра, из которых 1,8 метра приходится на длину основы саркофага, промежуток между стеной и памятником равнялся бы всего лишь 4,8 метра. Это расстояние слишком незначительно для восприятия монумента высотой в 3,6 метра; с другой же стороны, самый памятник был бы очень невысок: 1,8 метра, взятые для основы саркофага, едва достигают высоты человеческого роста. Эта высота была при выполнении памятника увеличена до 2,4 метра. Статуи, прислоненные к квадратному полю над саркофагом, равны приблизительно 1,6

метра. Сидящие фигуры герцогов в окончательном проекте гробниц имеют в высоту 1,8 метра. Сооружение надгробного памятника по первому проекту не потребовало бы больших затрат и не заняло бы много времени, однако в целом он производил бы несколько мелкое, игрушечное впечатление; поэтому вполне понятен отказ кардинала Джулио от этого проекта.

Тогда Микельанджело придвигает гробницы к стене. Вместо памятника, окруженного стенами капеллы, как оболочкой, мы видим теперь памятники, образующие неотъемлемую часть стены. По мере созревания у Микельанджело этой идеи гробниц, пространство капеллы постепенно сливается с памятниками. Вначале он думает расположить четыре саркофага попарно, в виде двойных гробниц, у боковых стен, в среднем промежутке между расчленяющими пространство огромными колоннами. Самое пространство остается, в сущности, таким же, как и раньше, лишь средний промежуток должен стать более широким, чем у Брунеллеско, чтобы дать место двум саркофагам; Микельанджело настолько раздвигает столбы, что среднее поле увеличивается вдвое по сравнению с боковыми полями, имеющими двери. На третьей же входной стене, которая теперь также подлежит обработке, Микельанджело проектирует устроить «алтарный образ» (алтарь в нише на противоположной стене был обращен к главному пространству, так что взор совершающего службу священнослужителя падал на эту стену). Здесь Микельанджело думал поместить скульптурную группу «Sacra conversazione» (Святая беседа) — Мадонну между святыми Косьмой и Дамианом, покровителями рода Медичи; каждая фигура должна была стоять в отдельной нише, как это обычно делалось в алтарях, подвергавшихся скульптурной обработке. Эта стена должна была стать главной частью капеллы.

Эскиз парных гробниц (рис. 24), исполненный на оборотной стороне того же листа, на котором находится набросок открытого памятника, был, повидимому, сделан вскоре после этого наброска; ядро его является лишь удвоением фасада открытого памятника; обе половины памятника теперь разделяются столбом, перед которым на высоком пьедестале стоит статуя. Разумеется, эти изменения должны были повлечь за собою другие. Лежачие статуи усопших располагаются на саркофагах, что увеличивает высоту сооружения, которое должно стать значительно выше открытого памятника, чтобы достигнуть проходящего через капеллу белокаменного карниза. Верхняя часть памятника также увеличивается на несколько членений, вследствие чего полуциркульный наличник ниши средней части уже не венчает собою памятник, как в наброске открытой гробницы: над ним находятся прямоугольные поля, между ними круг, подчеркивающий середину, выше сквозной карниз, а затем подобия арок в виде гирлянд, разделенные посреди и по бокам высокими выступами, несколько пересекающими белокаменный карниз.

По данным этого эскиза и по тому, что впоследствии из него возникло, можно себе представить, какой приблизительно вид имели боковые поля по первоначальному замыслу Микельанджело; правда, карниз под круглым фронтоном гробниц был срезан, однако он тянулся непрерывно, и это производило впечатление, будто он исчезал за гигантскими пилястрами и вновь показывался на боковых полях. Иначе и быть не могло. И так как над боковыми дверями, вплоть до их последней обработки, всегда сохранялись полуциркульные наличники (которые расположил на алтарной стороне Старой ризницы еще Брунеллеско, хотя и в совершенно иной форме), то следует представить себе, что вся стена в основном была разбита на четыре части, причем каждая часть была увенчана полуциркульной аркой. И хотя обе средние части выделялись по сравнению с боковыми частями, благодаря обильному украшению статуями, и составляли особое единство, но этим не уничтожался принцип координации разных форм, так как между статуями и архитектурой господствовала полная гармония. Каждая статуя соответствовала определенному, *ограниченному архитектурой полю* (фигура усопшего — прямоугольнику над его саркофагом, стоящие фигуры — нишам и столбам) или же служила сопровождающим мотивом.

С принципиальной стороны, это то же сопоставление элементов, что на плафоне Сикстинской капеллы. Как там расчленение, благодаря проходящему карнизу, воспринималось как плоскостное деление, так же и здесь горизонтальная линия карниза, проходящего под белокаменными столбами, служила параллелью к горизонтали верхнего белокаменного карниза и вновь находила себе параллель в горизонтали карниза под висящими арками. Расположение горизонтальных членений над горизонталями придавало стене подобие *фриза*. В самом деле, огромные статуи у боковых столбов настолько бесспорно обнаруживают свою связь с идеей бесконечного фриза, что вряд ли можно предполагать, что они были предназначены для ограничения поля. Все стремится вширь, ничто не обнаруживает стремления ввысь, к куполу, ничто не указывает на то, как обработано пространство над карнизом; нет основания думать также, что целое задумано как пространство, а не как декорация стены. Этот замысел не нарушался бы тем, что Микельанджело хотел подчинить все четыре стены единому принципу с ясным центральным мотивом, что расчленению боковых стен на четыре части он противопоставлял расчленение третьей стены с алтарным образом на три части, что, наконец, боковые поля этой стороны подчинялись больше этому среднему полю, чем двойным полям парных гробниц. Огромные пилястры расчленяют алтарную стену на три части. Средняя ниша с Мадонной в центре — мотив, аналогичный нишам боковых полей и среднего поля с парными гробницами; этот мотив, образующий центральную часть, задуман здесь в более крупных

размерах, так как к нему присоединено также квадратное поле, находящееся под нишами гробниц. Вследствие этого он выделяется как наиболее значительный мотив не только памятника, но и всей капеллы. Это впечатление усиливается благодаря тому, что Косьма и Дамиан фланкируют эту главную фигуру, а колоссальные колонны пересекаются полуциркульными фронтонами. Этот памятник стал бы средоточием пространства капеллы, однако и тогда главное значение сохранила бы основная форма, образующая также ядро композиции всех остальных полей,— полуциркульная ниша. Таким образом, *система сопоставления сходных форм* не была бы нарушена и при обработке этой стены.

Микельанджело не мог на этом остановиться. Как раз в сравнении с более величественным, более цельным впечатлением стены с Мадонною, построение парных гробниц должно было показаться измельченным. Стена делилась на две гробницы, у каждого отдельного саркофага — квадратный рельеф, ниша, горизонтальное поле и т. д.; статуи сравнительно небольшого размера; фигуры, стоящие перед столбами, имели бы все же высоту больше 2 метров, фигуры же, прислоненные к квадратным полям, были бы высотою лишь в 2 метра, а фигуры в нишах — еще меньше. Все это не удовлетворяло Микельанджело. Уже в упомянутом проекте (рис. 24), из которого по первому замыслу была исполнена лишь правая сторона, он пытается произвести изменения с левой стороны. Он заполняет последний пролет под саркофагом Речным божеством. Это, правда, загружает памятник, но не делает его более величественным и цельным. Достигнуть же этого можно было лишь уничтожением разрыва между саркофагами и полуциркульными обрамлениями ниш. Микельанджело это и сделал. Он делает нишу то ниже, то выше, то с фронтоном, то без него — до тех пор, пока и это перестает его удовлетворять: резкая горизонтальная линия саркофагов, усиленная благодаря расстоянию между лежащими фигурами и нишами, не допускала гармоничного слияния ниши с саркофагом. Таким образом, горизонтальная линия должна была быть уничтожена. На обороте того же листа Микельанджело делает эскиз (рис. 25), где по-новому связывает нишу с саркофагом: оба саркофага остаются один подле другого, но статуи усопших спускаются, а саркофаги завершаются плоскими треугольными фронтонами, так что скаты их крышек непосредственно сливаются с нишами, которые уже не так мелочны, как в прежнем эскизе, а широко захватывают все поле над саркофагами до среднего деления. Разделение на две части также теряет значение; перед ним уже не устанавливаются статуи, вместо них имеются двойные пилястры, которые, легко и изящно поднимаясь ввысь, разбивают стену слабее, чем человеческие фигуры. Но и этого недостаточно. Скаты крышек саркофагов слишком резко сбегают к горизонтальному за-

вершению ниши: они должны быть согнуты, превратиться в гибкие кривые линии. Так получается форма, которую Микельанджело набрасывает на этом же листе сбоку: на тяжелом, широком и высоком цоколе, которого не было в первом проекте и который теперь, ввиду отпадения лежащих статуй, требовался для связи саркофага с нишей, — на этом высоком цоколе, таком же широком, как саркофаг, последний получает в качестве крыши плоский круглый фронтон с большой выемкой посреди. Так возникает форма, лежащая в основе законченного проекта гробниц с одним саркофагом.

Если Микельанджело в своем стремлении к синтезу, к широкому слиянию форм двойной гробницы, пошел так далеко, что уничтожил ее основное членение, саркофаг, лежащую статую, квадрат, полуциркульный наличник, если он создал «саркофаг-нишу», то он должен был притти к тому, чтобы уничтожить и последнее членение, т. е. разделение гробницы на две части двумя рядом стоящими саркофагами. В голове его зреет план: установить у каждой из боковых стен всего лишь по одной гробнице с саркофагом для каждого из герцогов, оставить стену с Мадонной в прежнем виде (она была синтетически объединенной), лишь пододвинув под нее в качестве цоколя два саркофага Медичи. Это принесло бы двойной эффект — с художественной стороны был бы достигнут бóльший синтез боковых стен, заказчик же был бы удовлетворен выражением бóльшей почести обоим герцогам: каждомму из них, как носящему титул, должна была бы принадлежать отдельная стена, тогда как Лоренцо Великолепный и Джулиано Медичи, как частные лица, должны были покоиться около главной стены, центральной части капеллы, однако таким образом, что в стенах, украшенных согласно чисто религиозной программе, ни одна из статуй не указывала бы на то, кто там похоронен.

Итак, боковые стены, служившие исходной точкой нового замысла, должны были быть обработаны вновь. Они в первую очередь занимали воображение Микельанджело, разрабатывавшего дальше проект двойной гробницы. Однако одного эскиза деталей ему уже недостаточно для того, чтобы представить себе связь между главными частями саркофага и ниши; ему снова необходимо выяснить общее расположение. Он делает набросок всей гробницы, избирает главным мотивом описанную форму саркофага с ломаным круглым фронтоном, края которого загибаются в виде волюты, и широкую прямоугольную нишу, обрамленную двойными пилястрами. Но эта прямоугольная ниша не остается более непосредственно над саркофагом, так как карниз под нишей должен был оставаться на том же уровне, что и членение между квадратным полем и нишей в первом варианте эскиза двойной гробницы, для того, чтобы расчленение надгробного памятника находилось бы

в органической связи с архитектурным пространством. Несмотря на то, что Микельанджело в рисунках пытался поднять ножки саркофага и пьедестал настолько, чтобы последний достигал карниза, он в конце концов отказался от этого. Это привело бы к противоречию с широкими пропорциями гробницы, и поэтому там оставлен узкий промежуток.

Но все это лишь остатки старого проекта; существенно новое в плане заключается в том, что, благодаря объединению частей среднего поля в одно целое, боковые поля с дверями и нишами подчиняются ему (как в стене с Мадонной), и в том, что Микельанджело присоединяет боковые ниши к широкой прямоугольной главной нише, которая теперь, как и полуциркульная ниша Мадонны, не может вполне заполнить собою все поле. Боковые ниши не только меньше главной ниши по размерам и потому ей вполне подчинены, но имеют иную форму, благодаря чему нарушается однообразное повторение сплошь сходных по величине и форме обрамлений ниш, как основных архитектурных форм (что имело место в первом проекте двойных гробниц). Вместо подчиненности *количественной* имеет место подчиненность *качественного* характера. Благодаря всем изменениям боковые стены с гробницами герцогов подчиняются теперь стене с Мадонной: главная ниша гробниц герцогов не имеет фронтона, а ниша Мадонны обладает наиболее значительным фронтоном во всей капелле. Она обрамлена прямоугольными полями, которые повышают силу воздействия ее фронтона; ниши герцогов, наоборот, лишены фронтонов и обрамлены прямоугольными нишами, украшенными фронтонами; таким образом, теперь ясно подчеркивается преобладание ниши с Мадонной. Так создается строго продуманная система повышений, концентраций, усилений, которая не допускает нивелирующих, одинаковых по размерам архитектурных форм. Но диференцированное разнообразие ниш не оказывало бы того действия, какого оно на самом деле достигает, если бы сюда не присоединилась еще одна черта: ниши уже более не «нанизаны» на проходящий под их фронтоном карниз, который мог бы усилить впечатление первенства завершений простенков наверху. Сквозной карниз проходит теперь только над двойными пилястрами. Он соответствует тому карнизу первого проекта, который проходил под висящими арками. Но тот повторял горизонталь более низкого карниза, здесь последний вовсе исчезает. То обстоятельство, что Микельанджело так решительно перенес акцент с горизонтальных форм на вертикальные, говорит о принципиальном *переломе в развитии стиля:* горизонтальные силы побеждены вертикальными. Это объясняется в первую очередь тем, что из-за упразднения карниза, связывавшего ниши, оборвалась связь между нишами гробниц и боковыми полями стен, стена была лишена характера фриза и оказалась пронизанной пока еще скрытым стремлением ввысь.

Необходимо было изменить также и верхнее завершение. Микельанджело отодвигает верхний карниз несколько вглубь. Он делает это затем, чтобы и здесь подчеркнуть вертикали членений, которых тут раньше не было: троны увеличивают двойные пилястры вверху, их фланкируют гермы, сверху имеются еще круги — все это образует стройное расчленение, возвышающееся над карнизом капеллы. Между этими членениями наверху располагаются свисающие вниз гирлянды, под ними втиснуты маленькие скорченные фигуры мальчиков, в середине высоко взгромождены трофеи. Повсюду, где только возможно, мы видим вертикальные формы. Надо думать, что Микельанджело скорее нарушил бы связь со старой архитектурой Брунеллеско, чем отказался бы от своих замыслов.

Эти принципиальные изменения в обработке форм, изменения больших и маленьких ниш, перемены в их форме, перенесение акцентировки с горизонтального расчленения на вертикальное объединение — все это еще построено по принципу *гармонии.* Правда, и в этом наброске уже имеется новый элемент, несколько нарушающий принцип гармонии. Мы имеем в виду саркофаг, который не мог быть установлен ни во всю ширину, как в проекте парных гробниц, так как он стал бы слишком велик, ни в пределах среднего поля, где он стал бы слишком узок; вот почему он *пересекает* боковые поля. Но, несмотря на эти новые композиционные элементы, расположение статуй остается прежним. Подобно тому как в верхней части памятника по бокам средней ниши находились ниши со статуями (Микельанджело не зарисовал их, ибо это само собой разумелось), так в нижней части по бокам саркофага он рисует сидящие статуи, подчиненные этому архитектурному полю, — и это создает гармонию между верхом и низом.

Однако эта гармония неустойчива. Отсюда рождается нечто такое, что должно было подвергнуть переоценке все созданное ранее. Микельанджело привлекала мысль усилить связь саркофага и ниши: он вносит исправления на том же листе, делает эскиз лежащей фигуры на каждой из покатых половин крышки; обе фигуры держат гирлянду, которая своей параболой соответствует изогнутой линии саркофага и влечет взор непосредственно к нишам. Впечатление это еще усиливается напряжением тел, лежащих на саркофаге. Но из этого родилась необходимость сделать более тяжелым также и основание саркофага, придать ему больше устойчивости: архитектурные элементы не могут уравновешиваться антропоморфными формами. Здесь не помогли бы увеличение и расширение цоколя, который до этого имел ширину, равную основанию саркофага. Теперь цоколь сужается, чтобы дать место Речным божествам, которые лежат рядом с ним на полу и расположены в направлении, противоположном фигурам, лежащим на саркофаге, как бы удерживая последние от соскальзывания вниз.

Теперь, разумеется, необходимо было удалить с боковых полей сидящие фигуры. Можно ли было оставить их в углубленных нишах? Это повторение мотива сидящих наверху фигур ослабило бы впечатление. Или, может быть, посадить их перед стеной на проходящем цоколе, как это сделал Амманати, под влиянием эскиза Микельанджело, в памятнике ученого юриста Марко Мантова Бенавидес в церкви Эремитани в Падуе в 1546 г.? Но широкий цоколь уничтожил бы всю упругость памятника, в котором Микельанджело как раз стремился все более и более подчеркнуть вертикальные силы. На рисунке (в Британском музее), на котором сохранился этот план, видна, там, где кончается саркофаг, несколько стертая, но на левой стороне еще ясная, вертикальная линия цоколя. Сидящие фигуры устранены. Вместо них на саркофаге и рядом с ним располагаются лежащие фигуры, которые не соответствуют форме простенка и повышают тенденцию к пересечению, уже выраженную в саркофаге. Здесь мы уже находим зародыш той *пирамиды*, пересекающей стену, которая составляет главную композиционную черту гробниц Медичи.

Таким образом был создан *принцип фуги*. Микельанджело как будто нашел, наконец, то, чего так долго искал. Он отказывается не только от старого плана, но и от старого стилевого принципа; и, поскольку здесь было положено основание нового принципа, художник должен был и дальше все так же неудержимо стремиться вперед.

Но что было делать со злосчастной нишей над саркофагом? что поместить туда? если усопшего, то как? лежащим, по старой традиции, как это проектировал Микельанджело в двойной гробнице? Но ведь там усопшие лежали на саркофаге, а не в нише. Или как на кардинальских гробницах Андреа Сансовино в Санта Мариа дель Пополо в Риме? Не говоря уже о невозможности с формальной стороны провести широкую горизонтальную линию над пирамидой саркофага с его декоративными фигурами, держащими гирлянды, и Речными божествами, это было бы неприемлемо и потому, что ниша была бы для этого слишком мала: фигуры имели бы длину около 1,2 метра.

Но стоящая или сидящая фигура была бы также недопустима, хотя ее требовала, как завершения, нижняя пирамида, ибо она опять-таки не заполнила бы собою нишу в ширину. Может быть, поместить здесь рельеф или нечто плоскостное, как в квадратах над усопшими в проекте двойного памятника? Невозможно! Это было бы несовместимо с пластическим началом, воплощенным в пирамиде. Вероятно, Микельанджело никогда не перенес бы центр тяжести на рельеф. Что же было делать, чтобы осуществить вертикальную линию как завершение пирамиды? Сделать нишу уже, чем саркофаг, чтобы она обрамляла лишь необходимую для пирамиды верти-

каль — сидящую фигуру усопшего? Но если ниша сузится, то надо будет расширить поля, а это недопустимо, так как тогда ниша совершенно лишится своего центрального доминирующего положения. Итак, остается лишь одно — *сузить всю композицию* памятника; но сделать это не путем сближения белокаменных столбов (которым Микельанджело отводит определенный пролет еще в первом эскизе двойного памятника, чтобы не наделять слишком большим значением боковые поля с дверями), а путем присоединения к белокаменным столбам белокаменного цоколя внизу, которого не было в капелле Брунеллеско. Сохранивший свою прежнюю ширину, саркофаг становится теперь, в сравнении с гораздо более узким простенком, настолько широким и мощным, что пересекает главное расчленение средних и боковых полей, глубоко в них врезается; между тем, из числа сопровождающих его фигур Речные божества уже более не помещаются в промежутке между белокаменными пилястрами, а потому должны их пересекать.

Если саркофаг пересекал архитектурное членение в пределах более узкого поля, то почему не расширить его теперь до пределов всего пространства? Разве нарушение границы архитектуры не объединило бы ее со скульптурой? Почему не связать гробницы *со всем пространством капеллы?* Почему не проложить путь также и к боковым полям с дверями и нишами, пусть даже совершенно по-иному, чем раньше, в проекте двойного памятника, где это достигалось посредством сквозного карниза и преимущественно вертикальных линий? Но если внизу установилась такая сильная связь с пространством капеллы, то не могло же оставаться все попрежнему вверху. Не следовало ли и здесь энергичнее подчеркнуть движение кверху? Микельанджело поднимает верхний карниз еще выше, чем в эскизе двойных гробниц; соответствие с белокаменными капителями мало его заботит; не беспокоит его и то, что из-за повышения карниза между цоколем и верхней частью белокаменные столбы перестали и здесь соответствовать членению стены. Благодаря этому повышению, которому невольно последовал и саркофаг, установленный на более высоких ножках, сильно выиграло устремление вверх архитектурных форм. Несмотря на стройные и тонкие пропорции, композиция сохраняет высокое завершение последнего проекта с тронами, трофеями и мальчиками. Расположить все это ниже верхнего карниза было, конечно, невозможно. Микельанджело слегка пересекает карниз круглыми медальонами над тронами и трофеями, разрывает белокаменный карниз на две части и оставляет между ними светлый пролет. Он делит, расчленяет карниз и вновь связывает проходящими через него архитектурными формами; это сходно с тем, что он делал с саркофагами внизу.

Замечательно, что такие разорванные карнизы встречались уже в кватроченто, например внутри церкви Сан Лоренцо; еще резче это было выра-

жено в ризнице Сан Спирито. Однако там это делалось, чтобы *изолировать* этажи один от другого, тогда как Микельанджело этот узкий промежуток создает для того, чтобы при помощи перекрытий *связать* этот этаж с верхним и подчеркнуть движение кверху.

Если этот карниз был обработан совершенно по-иному, чем карниз Брунеллеско, если перед пилястрами была проложена белокаменная полоса, если пропорции памятника были взяты немного уже и стройнее, то возможно ли было при всем этом сохранять старые пространственные отношения, оставлять, как у Брунеллеско, наверху, над столбами, люнет, повторять его в виде дуги большего размера над наружными пилястрами и непосредственно на этом располагать пандативы и купол? Одно изменение должно было повлечь за собою другие. Теперь люнет должен был восприниматься лишь как продолжение приставленных к пилястрам полос. Над этими же последними должны были быть помещены иные формы: опять пилястры, как расчленение промежуточной части стены, над которой возвышается большой люнет, отходящий от угловых пилястров и несущий на себе пандативы и купол. Подобно тому как к белокаменным столбам было снизу прибавлено звено — белокаменная полоса, подобно тому как карниз был разбит на две части, между которыми тоже было вдвинуто звено, так теперь и здесь, вверху, вдвигается звено между куполом и главным этажом. Пространство приобрело ясно выраженную структуру; оно утратило характер кватроченто и приобрело черты чинквеченто, стало *устремленным ввысь* и стройно пропорциональным. Те изменения, которые Микельанджело намеревался произвести раньше, имели в стилистическом отношении небольшое значение, так как они не касались пространственных пропорций и пространственной композиции, а относились лишь к расчленению стен, непосредственно связанных с гробницей.

Только благодаря *пирамидальному построению* саркофага — с фигурами, лежащими на нем и внизу, сбоку от него—спадают оковы, связывающие саркофаг с чуждым ему по стилю пространством Брунеллеско. Микельанджело освобождается от этой зависимости и отрекается от гробниц как стенных декораций. Он создает теперь памятники, представляющие собою неразрывную часть пространственного построения, с явно выраженным движением ввысь, к куполу. Согласно своему чувству стиля он придал центрическому зданию Брунеллеско совсем иную форму.

При обработке дверных проемов декоративный прием также неуместен. Он восходит еще ко времени создания первого проекта, и главная особенность его заключается в горизонтальном соединении с памятником посредством широкого проходящего карниза. Теперь необходимо было объединить и эти формы для того, чтобы из ниши и двери создать такое же единое

замкнутое целое, каким стал надгробный памятник с его устремлением вверх. Микельанджело оставляет нижний карниз над дверью на той же высоте, как и карниз под нишами герцогских гробниц; верхний же карниз он не проводит уже более над полуциркульным фронтоном ниши, но делает его основанием фронтона. Хотя Микельанджело сохраняет горизонтальную линию карниза в боковых простенках, чтобы объединить гробницу с нишами, однако он уничтожает значение карниза, чтобы сильнее выделить устремляющиеся вверх от потолка до карниза линии двери и мощные полуциркульные фронтоны, которые втиснуты между капителями белокаменных столбов капеллы.

Микельанджело мог облегченно вздохнуть. Эскизы первого проекта двойных гробниц были им окончательно переработаны; на этой основе он создал проект герцогской гробницы с одним саркофагом, что уже таило в себе будущие решения. Таким образом, Микельанджело сразу пришел к полному изменению пропорций пространства. Интересно, что все эскизы к этому сделаны на двух листах, причем на одном листе исчерчена как лицевая, так и оборотная сторона. Микельанджело мог теперь приняться за проведение необходимых изменений на стене с Мадонною: ее следовало преобразить в связи с изменением расположения саркофагов в гробнице Медичи. Пропорции должны были стать стройнее путем сужения простенков между белокаменными столбами и повышения верхнего завершающего карниза. Это, повидимому, облегчало работу: установка саркофага между цоколем и квадратными полосами поля стены с Мадонною желательным образом повышает пропорции стены. При этом Микельанджело старается поставить саркофаги в закономерную связь с первоначальной постройкой и композицией герцогских гробниц; их средние оси должны совпадать с осью боковых полей композиции группы святых (так называемой «Sacra conversazione»), а концы их пересекают белокаменный ордер подобно Речным божествам. Кроме того, нужно было повысить проходящий под тондо и круглым фронтоном карниз, чтобы он проходил на одном уровне с карнизом герцогских гробниц, на котором стоят троны. Вследствие этого тондо стали меньше, а главное, отпало прямоугольное поле над полукруглым фронтоном, так что этот последний достиг карниза, а ниша стала значительно выше. Так как статуя сидящей Мадонны не смогла бы заполнить ее, Микельанджело располагает над головою Мадонны прямоугольное поле. Благодаря равной высоте верхнего и нижнего карниза, который проходил на такой же высоте, как и карниз над нишами гробниц герцогов, гробница на этой стене оказалась в ясном соотношении с гробницами герцогов. Однако очень выпуклая форма глубоко вдвинутых саркофагов придавала гробнице несколько тяжелый характер, несмотря на то, что сегмент некоторым образом отрывает верхнюю часть

гробницы от саркофагов и оставляет нижнюю часть пустою. По этой причине Микельанджело, едва закончив эскиз, должен был его отбросить.

На оборотной стороне листа он делает эскиз варианта, меняющего в первую очередь соотношение саркофагов с верхней частью сооружения, а также формы саркофагов. Очевидно, стягивание верхней части к саркофагам, а этих последних вверх создается потому, что Микельанджело делает саркофаги выше, а карниз приближает к нишам; кроме того, он спускает из боковых ниш статуи святых и помещает их в виде сидящих фигур в боковых полях промежуточной полосы, которую он теперь поднимает: статуи должны сидеть над самыми саркофагами и соединять их с верхней частью композиции. Он заменяет саркофаги с закругленными углами саркофагами с косыми ножками, родственными герцогским саркофагам, при этом заставляет их более упруго подниматься вверх и создает этим более тесную связь с архитектурой. Теперь средняя часть совпадает с шириной бокового пролета, а прямые ножки служат продолжением колонны. Мадонна остается в средней нише и изображена стоящей. Статуя сидящей Мадонны слишком походила бы на нижние статуи и производила бы впечатление фигуры, оторванной от общего основания и приподнятой кверху. Однако и без этого между этими тремя статуями нет настоящей связи. Кроме того, это построение по своим размерам и пропорциям не соответствовало герцогским гробницам, так как там сидящие статуи были высотой в 1,8 метра, здесь же сидящие фигуры святых имели бы высоту лишь 1,5 метра. Верхний карниз, сниженный благодаря уменьшению размера верхней ниши, уже более не совпадал с уровнем карниза герцогских гробниц.

Микельанджело не успел закончить эскиз, как уже весь замысел показался ему невыполнимым. Он тотчас же принимается за исправление его и вставляет слева около средней ниши высокую колонну: обе части должны слиться воедино, составлять одну композицию, поддерживаемую колоссальными колоннами непосредственно над саркофагами; но Микельанджело не доводит колонну до карниза; это значит, что саркофаг и цоколь должны были в законченном виде стать несколько выше, чем в этом эскизе. Приведенное здесь соотношение высот оставалось руководящим для окончательной формы надгробного памятника Медичи; прежнее деление на промежуточную полосу и главный этаж сохранилось в опорах, разделенных на постамент и колонну; но, впрочем, это деление имелось уже в первоначальном плане, относящемся ко времени эскиза двойных памятников. Теперь Микельанджело снова восстанавливает утраченное в промежуточном эскизе соответствие высот членений этой стены всей архитектуре капеллы; верхний карниз должен был также снова проходить на той же высоте, как и в надгробии герцогов. Святые остались, как и в промежуточном эскизе, непо-

средственно над саркофагом, Мадонна опять сидит и снижается вместе со ступенями до линии основания, а с нею вместе спускается и ее ниша, почти как в проекте с двойными гробницами. Лишь сидящие в боковых нишах святые вносят существенное различие. Над ними остается место для второй ниши со статуями, так что пролет между колоннами, сильно сузившийся благодаря повышению и сужению пропорций, заполнен сверху донизу антропоморфными фигурами и потому кажется слишком малым; статуи же, которые имели прежде свободное пространство над головою и с боков и как бы терялись в своих нишах, теперь угрожают уничтожить пролет между колоннами. То же самое относится к статуе Мадонны. Вследствие сужения ниши и понижения верхней границы ее полукруглого обрамления посредством промежуточной балки между фронтоном и архитравом, это пространство ниши стало так мало, а Мадонна настолько стеснена им, что ее наклоненная вперед голова как будто выходит за пределы верхней границы ниши.

Таким образом, мы видим здесь *борьбу начал пластического и архитектурного,* но не в том смысле, как в надгробиях герцогов, где антропоморфное, подчиняясь своим собственным законам, приходит к самостоятельному и закономерному объединению, совершенно отличному от архитектурной конструкции. В отношении обработки и расчленения статуи сохраняют свою зависимость от архитектуры; они разрезают и разрывают ее лишь в отдельных частях, как сивиллы и пророки на плафоне Сикстинской капеллы, и поэтому, несмотря на все эти пересечения, сохраняют связь с определенными, продиктованными архитектурой границами. Микельанджело не смог здесь совсем обойти прежний *принцип гармонии,* из которого он исходил при создании эскизов для капеллы Медичи. Благодаря этому принципу, Микельанджело с самого начала нашел такое глубокое разрешение для стены с Мадонной, что здесь не так сильно сказалось устремление к новой обработке, как в герцогских гробницах. Однако все это имело большое значение и привело к последствиям, которые указаны ниже.

Согласно композиционному принципу западной стороны капеллы, там решающую роль играла архитектура, на боковых же сторонах самостоятельное значение имели фигуры. Подчиненные *принципу гармонии,* прямоугольные ниши боковых стен несколько ослабляют это впечатление преобладания фигур. Они как бы подчиняются построению западной стены. Соответственно *принципу фуги,* эти ниши поднимают значение статуй, а следовательно, силу воздействия всей гробницы. В композиции фигур (герцогов, Времен дня и Речных божеств), образующих пирамиду, была заключена возможность их дальнейшего роста, еще больших пересечений архитектуры, так как они были независимы от ее границ; гробницы же на западной стене были при-

кованы к архитектуре, которая удерживала их в пределах плоскости. Здесь не было многопланности пирамидальной композиции с фигурами, то выступающими из архитектуры, то внедряющимися в нее. Которая же из стен обладала большей мощью? В сущности, они несоизмеримы, — сравнивать можно только явления, однородные по стилю. Однако одно бесспорно: несмотря на колоссальный ордер гробницы западной стены, несмотря на мощь и стройность всей композиции, эта западная стена лишена стремительного движения боковых стен. На западной стене мы находим только стройные пропорции; в ней нет того напряженного, противоречивого стремления ввысь, как на боковых стенах; между тем, эта *жизнь* архитектурных форм, их *текучесть и порывистость,* выражают полнее всего новое мировоззрение Микельанджело.

Решения боковых стен были вначале менее удачны и доставляли Микельанджело большие трудности. Они были им заново переработаны, переделаны; но этим решениям Микельанджело оказал в конце концов предпочтение перед решением западной стены. Микельанджело так и не удалил фигур, расположенных по бокам ниши с герцогами, хотя они относятся к тому периоду, когда он строил по принципу гармонии, и не входят в композицию пирамиды. Это объясняется не только тематикой, желанием дать на боковых стенах, в противовес небесным персонажам западной стены, земные персонажи (речные божества, времена дня, четыре стихии, из которых состоит земля). Скорее это следует объяснить тем, что Микельанджело хотел несколько сгладить резкий контраст между композициями западной стены и боковых стен.

Но разве это могло помочь? В основе всего замысла лежала двойственность, какой мы не встречаем в лестнице Лауренцианы, где новый принцип проведен с большей последовательностью. Эта двойственность объясняется внешними и внутренними причинами. Внешние причины заключаются в самой идее включения гробниц в пространство Брунеллеско. Последнее было ближе принципу гармонии, чем принципу фуги, и это с самого начала парализовало усилия Микельанджело. Как знать, какое пространство создал бы Микельанджело, если бы ему пришлось строить капеллу заново, а не приспособлять для этого создание Брунеллеско? Кардинал Джулио, вероятно, хотел избавить Микельанджело от черновой работы (которая отвлекала его при возведении фасада Сан Лоренцо) и, с другой стороны, предотвратить чрезмерное расширение проекта; поэтому он с самого начала поставил границы развитию творческих замыслов Микельанджело. Микельанджело, судя по его высказываниям, сознавал это, но все же архитектура Брунеллеско осталась его исходным пунктом. Хотя он в конце концов обошелся с ней довольно свободно, особенно при установлении карнизов, все же капеллу

Медичи следует назвать *зданием кватроченто, переработанным в духе чинквеченто.* Типичное для XV в. членение плоскости колоссальными пилястрами сохранилось в полной силе. Пластические элементы, привнесенные Микельанджело, не смогли изменить основное впечатление; гладкие полосы, примыкающие к белокаменным столбам среднего простенка, статуи различной степени рельефности, пересечения, глубинность дверей и ниш — все это не смогло создать стену, подобную стенам лестницы Лауренцианы с ее контрастами выступающих и отступающих частей различной степени рельефности. Дело ограничилось пластическим заполнением и линейными членениями. Хотя Микельанджело пытался нарушить границы этих членений, расположив внизу Речные божества и наверху троны, соотношение всей композиции гробницы и всего архитектурного пространства капеллы в основе своей остается тем же, что и на западной стене. Фигуры разрушают обрамление, но обрамление связывает их, т. е., другими словами, здесь сохраняется согласие, гармония. Однако эти внешние затруднения были бы, вероятно, преодолены. Микельанджело разорвал бы путы, он мог бы воспротивиться предложению поставить памятник в здании Брунеллеско, если бы это предложение не явилось в такое время, когда он был не вполне уверен в себе, если бы в своем творческом развитии он не стоял на распутье. Таким образом, двойственность присуща самому замыслу капеллы Медичи.

ПЛАН КАПЕЛЛЫ МЕДИЧИ

К. ТОЛЬНАЙ

Уже Вазари считал Старую ризницу Сан Лоренцо художественным прототипом капеллы Медичи. «Микельанджело,— говорит он,— хотел ее создать в подражание Старой ризнице, созданной Брунеллеско, но с орнаментами иного рода». Если это определение имеет только условное значение для законченной капеллы, то для самых ранних проектов оно оказывается совершенно верным. «Так как первоначальные планы стенных гробниц, исполненные Микельанджело, не могут быть включены в современную архитектуру капеллы Медичи, — говорит Попп в своей монографии, — то мы заключаем, что вначале Микельанджело проектировал капеллу иначе. Так как исходной точкой являлась Старая ризница, то капелла по этому проекту должна была занимать среднее место между Старой ризницей и современной капеллой».

Наглядное подтверждение этой мысли дает эскиз из архива Буонаротти (рис. 21); он относится к ранней стадии развития идеи капеллы, и в нем действительно обнаруживается поразительное сходство со Старой ризницей. Этот рисунок освещает неизвестную до сего времени фазу развития капеллы и позволяет более конкретно охватить весь путь капеллы в проектах Микельанджело. Несмотря на принципиальное сходство всех отдельных элементов капеллы со Старой ризницей, эскиз этот все же обнаруживает значительный прогресс по сравнению со своим прообразом, и именно в следующих двух направлениях: в последовательности обработки всех элементов здания и в монументализации масштабов.

Микельанджело создает монументальные формы, придает колоссальные размеры робкому и скромному расчленению раннего ренессанса. Он преобразует тонкие стенные пилястры в массивные стенные столбы; превращает маленькие изящные колонны наличников (дверей Донателло) в колонны боль-

шого размера, а незначительные ниши Старой ризницы толкует как ясно выраженные абсиды. Благодаря этому расчленение приобретает новое значение: это уже более не плоскостно-декоративное разделение стены, а охватывающий пространство каркас, структура, укрепляющая стены.

Он придает последовательность всем формам, распространяя колоссальный белокаменный ордер на все четыре стороны, тогда как в Старой ризнице этот ордер находился лишь на одной алтарной стене. Он устраняет прежние неправильности отдельных полей и вводит мотивы, сответствующие друг другу, на противоположных стенах. Так же поступает он и при устройстве дверей на алтарной и входной стенах. В Старой ризнице симметрично расположены лишь двери на алтарной стене, входная же дверь сдвинута в один из углов капеллы и ни по величине своей, ни по форме не гармонирует с дверями алтарной стены. В Старой ризнице вторая дверь во входной стене отсутствует вовсе, маленькая же дверь, которая ныне ведет в княжескую капеллу, была сделана позднее. Микельанджело пробивает во входной стене две соответствующие друг другу двери, которые по своему положению, размеру и форме гармонируют с обеими дверями в алтарной стене. При помощи нового расположения саркофага он устанавливает симметрию также и на боковых стенах. В Старой ризнице гробница Веррокио стоит в одном из углов помещения, и в этом нет художественной необходимости и закономерности. Микельанджело устанавливает в каждом из четырех углов боковых стен по саркофагу, где они прочно прикрепляются к стене благодаря обрамляющим пилястрам, которые на боковых стенах соответствуют дверям входной и алтарной стен. Вследствие этого гробницы не являются уже случайным декоративным элементом капеллы, но становятся составными частями всей архитектурной системы. Повсюду уничтожается все случайное (т. е. результаты компромиссов с чисто внешними обстоятельствами). В Старой ризнице входная дверь была сдвинута в один из боковых углов по той причине, что алтарная стена церкви доходила до этой точки; Микельанджело, которому пришлось считаться с теми же условиями, устроил дверь в месте, соответствующем пролету из хора, пробив стену наискось; это ясно выражено на плане законченной капеллы, где дверь находится еще на том же месте, что и в архивном проекте. Художественная воля не подчиняется практическим требованиям, но смело борется за их оформление. Внешние условия отступают перед требованиями художественной закономерности, которая накладывает свою печать на все части постройки. Конечно, такое преобразование прототипа означает не отклонение от его идеи, а скорее исполнение возможностей, заключенных в ней в зародыше, но еще не достигших зрелости.

Этот первоначальный план отличается от последнего варианта лишь тем,

что в нем оформлены по этому закону не все четыре стены, а только две противоположных, и тем, что хору еще не придана форма простого квадрата без абсиды. Объединение и упрощение постройки в окончательном проекте означает дальнейший шаг по пути эмансипации художественного начала от всех внешних условий, так как, благодаря обманчивому впечатлению от ложных дверей и незримости входных дверей, практически обусловленные ориентировочные точки здания оказываются, естественно, скрытыми; уменьшение хора означает подчинение культовых задач чисто художественным требованиям.

Большое сходство этого плана со Старой ризницей свидетельствует о том, что он был создан очень рано. Расположение саркофагов, форма дверных наличников и алтарной ниши отмечены, как уже сказано, непосредственным влиянием Старой ризницы. Таким образом, следует допустить, что этот архивный план возник после отказа от более раннего, вероятно, проекта открытого памятника и до создания нового проекта парной гробницы (требовавшего уже совершенно новых пространственных пропорций). Следовательно, он представляет собою вторую фазу в истории капеллы Медичи.

28 ноября 1520 г. кардинал Джулио в своем письме к Микельанджело благодарит его за эскиз с открытым надгробным памятником посреди капеллы. Он хвалит его «изобретение», однако находит «невообразимые трудности» (una difficolta che non so pensare) к тому, чтобы открытый памятник, обладающий размерами, указанными на рисунке, мог бы быть полно воспринят в такой маленькой капелле. Это письмо заставило Микельанджело по-новому оформить гробницы, впервые переданные в этом эскизе. Он разбивает на части задуманный в центре капеллы открытый памятник с четырьмя саркофагами и распределяет их по боковым стенам четырех угловых интервалов, соответствующих гробнице Веррокио в Старой ризнице. Таким образом, надо полагать, что проект этот возник после 28 ноября 1520 г.

Набросок со сдвинутыми в боковые поля саркофагами сохранился в левой (первоначальной) половине эскиза парных гробниц (рис. 24). Рисунок состоял первоначально из двух эскизов, созданных независимо друг от друга. Когда Микельанджело рисовал на левой стороне листа, он думал еще не о парной гробнице, а лишь о простой стенной гробнице с одним саркофагом. Микельанджело набросал правую половину рисунка лишь тогда, когда он задумал переделать эскиз в парную гробницу; позднее он переделал в этом смысле также и левую часть, перенеся в нее нишу с сегментным фронтоном и придав обеим частям однородное завершение. Однако первоначальные формы с треугольными фронтонами были перенесены целиком из первого проекта; они не гармонируют с более поздним рисунком, и это свидетельствует о том, что они были набросаны в иной связи.

По своим художественным чертам левый набросок хорошо подходит к боковым полям плана. Чем незначительнее и уже здесь поле, которое отводится гробницам, тем выразительнее должны быть эти последние в художественном отношении, чтобы не потеряться среди архитектурного пространства. Гармонично обработанная открытая гробница заменяется чрезмерно нагруженной статуями постройкой. Основа саркофага так сильно сдавлена с боков вертикальными столбами, что приобретает коренастую, массивную форму, а крыша его под давлением невольно изгибается вверх в виде волют. Квадратное поле, находившееся ранее между саркофагом и нишей, упраздняется вовсе, вследствие чего тяжелые ниши с низкими треугольными фронтонами опускаются непосредственно к саркофагам с лежащими фигурами. В это суженное, стесненное построение должно быть втиснуто не менее пяти статуй, так что свободного места не остается вовсе. Одна лежащая фигура располагается на крыше саркофага, другая—под основой саркофага, одна фигура в нише наличника, а две другие справа и слева от нее. Все должно было быть заполнено фигурами, и даже неорганическая в архитектурном смысле форма саркофага предыдущего наброска должна была быть преобразована посредством живой орнаментации в пластическое тело. Перевес живых пластических форм в столь тесном пространстве почти угрожал разрывом узкого поля стены. Заполнение остальных частей полей на входной и алтарной стенах должно было достигнуть треугольных фронтонов полей саркофага, чтобы гармонировать с этими последними хотя бы в очертании. Внизу находилась низкая дверь с маленькими колоннами по бокам, на горизонтальном карнизе которой была ниша наличника с завершением в виде треугольного фронтона; о существовании колонок по бокам двери свидетельствует чертеж; существование треугольного фронтона подтверждается аналогичным завершением саркофагов.

Общее построение дверей показано в одном сохранившемся рисунке (Флоренция, Casa Buonarotti). Внизу, на обычном основании, находятся колонки, обрамляющие двери, а над горизонтальным карнизом — колонки ниши на особенно высоких цоколях, соответствующих высоте основания статуи, которая должна была быть установлена между ними. Так как на рисунках показан всего лишь чертеж профиля, то треугольное завершение изображено без подробностей. Микельанджело в своем беглом эскизе пером (архив Буонаротти) рисует над колонками, установленными по бокам дверей, сильно выступающий перед стеной горизонтальный архитрав. Верхняя ниша показана на эскизе, исполненном красным карандашом (рис. 35). Фланкирующие колонки, действительно, установлены здесь на особых цоколях, показанных и в профильном чертеже и соответствующих высоте основания статуй между ними. Верхнее завершение образует широкий треугольный фронтон,

гармонирующий по форме с фронтонами над саркофагами. Внутренняя полуциркульная ниша перебивает верхний архитрав и проникает в виде раковины с расходящимися сверху желобками прямо в тимпан; таким образом, верхняя часть сооружения становится значительно выше нижней двери и оказывает на нее давление. Как в полях саркофагов этого проекта, так и в боковых полях пластически округлые формы (колонки, полуциркульные ниши) преобладали, вероятно, ради сохранения гармонии с остальной архитектурой.

Какую обработку должны были получить средние поля этого варианта, в точности неизвестно. На боковых полях, на которых в чертеже вообще ничего не показано, предполагались, вероятно, фрески. В среднее поле входной стены вписана большая база; она, очевидно, была задумана для алтаря с Мадонной и обоими святыми — покровителями рода Медичи. Однако возможно, что в этом проекте алтарь, ради гармонии с боковыми полями, обладал еще треугольным завершением. План такого алтаря с треугольным фронтоном был сделан Микельанджело еще раньше, для церкви Сан Сильвестро ин Капите, где, вероятно, впервые родилась эта новая идея алтаря.

Второй алтарь еще не стоял перед алтарным полукружием в виде обращенного к главному пространству жертвенника (mensa), как в законченной капелле, а был в самом полукружии обращен к абсиде, о чем позволяют догадываться план хора и расположение алтаря в Старой ризнице.

При осуществлении этого проекта пространство производило бы более беспокойное и разорванное впечатление, так как гробницы дают сильные акценты по углам, не уравновешенные соответствующими акцентами в середине. Они вступают в прямой конфликт с пространством капеллы, так как лежащие на крышках саркофагов фигуры всей тяжестью верхней части своего тела разрывают пространство у его четырех углов. Правда, пластические по своему характеру двери приняли бы на себя напор углов и привели бы к успокоению, однако общее впечатление от пространства сохранило бы черты беспокойного напряжения.

Среди ряда последовательно развивающихся проектов капеллы Медичи, восстановленная нами вторая фаза развития является необходимым, но до сих пор неизвестным звеном между проектом открытого памятника и проектом парных гробниц. Пространство открытого памятника должно было в основном соответствовать архивному плану, т. е. оно представляло собой также усложнение Старой ризницы с перенесением белокаменного ордера на все четыре стены и с симметрично соответствующей обработкой дверных полей на входной и алтарной стенах. В отличие от открытых памятников кватроченто, которые, подобно раке с реликвиями (S. Sepolcro, работы Л.-Б. Альберти в церкви Сан Панкрацио во Флоренции) или простому сарко-

фагу (гробница Джованни Биччи Медичи в Старой ризнице), не связаны с зданием, здесь предполагалось установить самое тесное взаимоотношение между капеллой и гробницей. Это было достигнуто тем, что пространственные отношения здания были перенесены на гробницу; она повторяет в своем построении пропорции стен капеллы, так как ее средний пролет на одну треть шире боковых пролетов и верхнее завершение ее повторяет купол, увенчивающий капеллу. Гробница была связана со зданием, как растение с родной почвой. Это соотношение между гробницей и капеллой является новым даже по сравнению с проектом открытого памятника в усыпальнице папы Юлия II, где монумент должен был, повидимому, господствовать над пространством, а последнее воспринималось в качестве его оболочки, но не как органическое месторождение, не как его родная почва. Таким образом, за этим недиференцированным пространством следовал разорванный и перегруженный, но сильно диференцированный план из архива Буонаротти.

Новое объединение и примирение достигаются в третьем проекте с парными гробницами введением непрерывной цепи проходящих однообразных травей. Этот план отличается от предыдущих тем, что средние поля в нем делаются приблизительно вдвое шире боковых, чтобы дать место новым парным гробницам. Боковые стены состоят теперь из четырех вполне координированных архитектурных травей, в которых лишь посредством фигурного украшения должно быть отмечено легкое повышение к середине. Построение гробницы обнаруживает несомненный возврат к проекту открытого памятника не только в том, что саркофаг снова расширяется (благодаря своим наискось поставленным ножкам он может теперь свободно раздаться с боков), что между саркофагом и нишей было вдвинуто примиряющее четырехугольное поле с прислоненными к нему мальчиками, а ниша эта снова увенчивается сегментом. Главное это то, что общий замысел выражает спокойствие и избегает динамических конфликтов второго проекта. Лежащая над саркофагом фигура, взятая из этого второго проекта, хотя и обладает внешним сходством со своим образцом, однако сильно преобразована: она не давит тяжестью своего корпуса на угол здания, в ней больше движения и неустойчивости, которые хорошо гармонируют со всем построением.

Алтарь, форма которого, по мнению Попп, развилась из более позднего эскиза гробниц Медичи путем упразднения цоколя с саркофагами, также включился в единую композицию, если средняя ниша его была, как это можно предположить, действительно, увенчана сегментным фронтоном. Идея ломаного архитрава возникла у Микельанджело лишь тогда, когда он определил подобные формы также и для боковых интервалов боковых стен.

Разорванность более раннего проекта капеллы была бы вполне преодолена сплошною цепью однообразных травей, но это создало бы слишком

большую монотонность: средняя часть была бы лишена всякого архитектурного акцента, и даже самый алтарь был бы слабо выделен по сравнению с остальными травеями. Эти недостатки должен был устранить эскиз с одним саркофагом, представляющий собой четвертый проект.

Построение с одним саркофагом, имеющим такую ширину, как весь пол в эскизе с парными гробницами, позволило поместить по средней оси стен по одной нише, т. е. ввести здесь требуемый архитектурный акцент. Но еще сильнее была выделена средняя часть, благодаря повышению динамичности всего построения гробницы. Мы видим теперь устремление ввысь, переходящее в буйный рост двойных пилястров; это движение победоносно преодолевает скользящее вниз движение лежащих фигур, оказывает препятствие горизонтальным карнизам и с непреодолимой силой достигает тронов, чтобы затем в динамических трофеях средней части аттика развернуть свою торжественную и освобожденную силу.

Алтарная стена также подвергается теперь монументализации, благодаря грандиозной нише, увенчанной сегментным фронтоном. Эта ниша стала отныне прообразом боковых ниш; с незначительными изменениями они сохранились и в законченной постройке. Она подчиняет себе теперь боковые гробницы и вносит, в противовес их бурной динамике, впечатление могильного покоя.

Таким образом, в силу различного восприятия, с одной стороны, алтарной и западной стен, с другой — боковых стен, архитектура становится диференцированной, но благодаря принципу подчиненности она производит впечатление единства.

Предпосылкой всех предыдущих эскизов была основная форма ограниченной стенами капеллы. Надгробная архитектура рассматривалась как простое заполнение стены (второй проект), или как каркас стены (третий проект), или, наконец, как средство усиления воздействия стены (четвертый проект). Но стены всегда сохраняли доминирующее значение. В последнем проекте производится значительное изменение. Архитектурные части из белого мрамора уже не являются дополнением к данному пространству и его белокаменному ордеру, но как бы пробивают стены и вторгаются как чуждый, второй пространственный мир.

В то время как ниши боковых стенных полей, сильно раздвинутые полосою, производят благодаря этому такое впечатление, будто они приблизились к зрителю, архитектурные части гробниц на боковых стенах, из-за уменьшения в высоте, стягиваются до миниатюрных размеров и таким образом как бы удаляются от зрителя. При этом непрерывном движении, приближении и удалении архитектурных частей лишь алтарная стена должна была остаться неподвижной, твердо фиксированной точкой. Итак, здесь уничто-

жена пространственная замкнутость, предпосылка предшествующих эскизов, да и вообще всей архитектуры ренессанса; пространство капеллы превратилось в место проникновения двух противоположных пространственных миров: обычное, неподвижное пространство вытесняется и получает динамичность за счет некоего идеального пространства.

Это идеальное пространство должно перенести статуи гробницы из мира реального в свою идеальную сферу. Путь, по которому скользит взор зрителя, образуется рядом ниш (он начинается от обеих боковых колоссальных ниш и идет по увенчанным сегментами нишам среднего поля до скромной, лишенной фронтона центральной ниши) и ведет неукоснительно к центру фигурной композиции — к сидящей статуе, от которой (по первоначальному проекту) должна была спускаться до самого поля большая, пирамидальная композиция статуи.

Не испытывая препятствий в своем воздействии на зрителя, отодвинутые, благодаря этой архитектуре, в особую сферу бытия, эти статуи образуют на каждой стене сравнительно замкнутую композицию; но так как фигуры герцогов взирают на Мадонну, все три группы статуй объединены охватывающей всю капеллу внутренней системой. Эта идейная система отношений (а не формальный архитектурный мотив) обусловливает высшее единство, которым проникнута вся капелла. Зритель сможет воспринять это единство композиции лишь при условии, если он, оставив свое обычное место, поднимется в новую пространственную сферу, к месту священнослужителя у алтаря, обращенного к входной стене. Все соотношения трех стен и психологическая связь статуй воспринимаются только с этого места, только отсюда раскрывается внутренний смысл капеллы, так как композиция не ориентирована на реального зрителя.

Статуи одухотворяются мастером, а капелла является не только местом успокоения и воспоминаний о тех или иных умерших, но становится местопребыванием воплощенных в статуях «отошедших в иной мир душ», как бы царством Плутона. Не тревожимые беспокойными Временами дня (фигурами на крышках саркофагов), чистые души умерших живут здесь своею потусторонней жизнью в спокойном созерцании Мадонны. Устройство нового промежуточного этажа в последнем проекте (в этом все отклонение его архитектуры от более ранних проектов) объясняется не только причинами чисто композиционного характера; это не простое художественное усовершенствование раннего проекта капеллы. Основания всех изменений заложены в том новом смысле, которым проникнута вся капелла в целом.

Таким образом, Микельанджело подчиняет свою чисто художественную систему определенной идее; в тот момент, когда он принимается за работу над статуями, его архитектурная композиция приобретает идейное содержа-

ние. Этот путь очень типичен для творческого развития Микельанджело. Он всегда исходит из традиции и в силу внутреннего влечения стремится к предельному ее углублению; лишь достигнув этого предела, он отбрасывает традицию, чтобы наполнить свою композицию новыми идеями. Сходным образом плафон Сикстинской капеллы был вначале задуман как обычный кассетированный свод и лишь в процессе работы приобрел черты «надземного мира».

ЛЕСТНИЦА ЛАУРЕНЦИАНСКОЙ БИБЛИОТЕКИ

К. ТОЛЬНАЙ

Архитектурное оформление вестибюля определялось выбором типа лестницы. Если бы Микельанджело построил лестницу, прилегающую к боковым стенам, стены вестибюля должны были бы получить соответствующее расчленение, чтобы гармонировать с нею. Открытая же лестница не была бы связана с архитектурой вестибюля; она являлась бы свободным пластическим образованием, а пространственная архитектура — самостоятельной динамической системой.

В архитектурных эскизах Микельанджело различаются два типа: расчленение стен на широкое поле и узкие боковые поля рассчитано на построение прилегающей к стене лестницы, так как здесь среднее поле соответствует маршу лестницы, а боковые поля — верхней площадке; разделение же стены равными по ширине травеями не считается с построением самой лестницы, вследствие чего оно было возможно лишь при открытой лестнице.

Эскиз плана из архива Буонаротти (рис. 47) представляет собою первоначальный проект лестницы с двумя рукавами, так как в нем еще отсутствует необходимая связь между стеной и лестницей. Марши лестницы слишком коротки для того, чтобы заполнить среднее поле в его ширину, пространство же перед ними слишком велико и не соответствует боковому полю, ширина которого равна ширине платформы. Лестница в целом слишком мала для всего помещения и как бы теряется в нем.

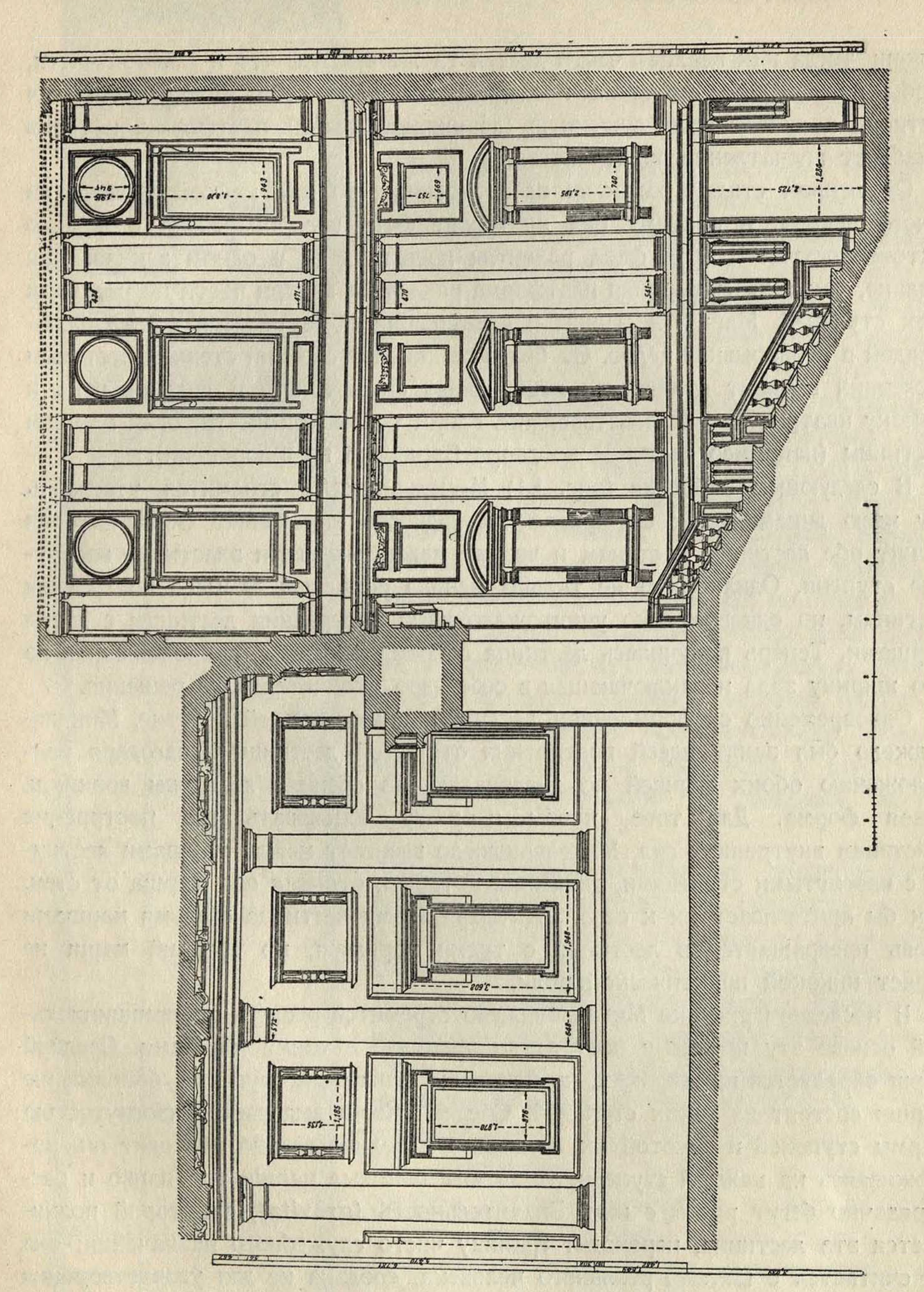
В более позднем эскизе Микельанджело устраняет эти несоответствия. Он удлиняет марши лестницы настолько, что они занимают приблизительно ширину среднего поля, и при этом еще расширяет их, чтобы по отношению ко всему пространству они производили более мощное и величественное впечатление; вследствие этого они господствуют в художественном отношении над этим пространством. Микельанджело приближает ширину пло-

щадки к ширине промежутка перед лестницей (ширина площадки меньше лишь на толщину стены). Наконец, он разделяет платформу посредством нескольких ступеней на три части: на среднее возвышение (podium) перед входной дверью библиотечного зала и на два боковых, более низких (podeste). Благодаря этому построение лестницы гармонирует со всем помещением, производит величественное и вместе с тем самостоятельное впечатление.

На этом же самом листе находится набросок, относящийся к той же стадии работы (рис. 48). Несмотря на то, что отношение ширины среднего поля к боковым сторонам соответствует соотношению между платформой и маршами лестницы, среднее поле стены, благодаря своему архитектурному делению на две части, кажется вдвое более широким, чем боковые поля. Это чисто композиционное выделение средней травеи было выгодно для маршей лестницы: при этом архитектурном построении они казались более длинными, чем были в действительности. Здесь не только установлена необходимая гармония между стенами и лестницей, но достигнуто и то, что лестница производит более монументальное впечатление благодаря расчленению стены.

К ранней стадии работы относится и набросок стены с расчленением и открытой лестницей (рис. 49). Разделение стены на три поля равной величины не считается более с маршем лестницы. Поля ниши обрамлены стенными столбами и карнизами, образуя замкнутые в себе единства; в углублениях между ними стоят двойные белокаменные колонны. Если даже отдельные части расчленены и пластичны, то все расчленение в целом производит впечатление лишь плоскостного ритма, возникающего из чередования полей наличников и промежуточных двойных колонн. Нижний этаж, с двумя неправильно расположенными дверями, представляет собою простую нейтральную плоскость без всякого художественного расчленения; верхняя же часть стены представляет собою низкий аттик, повторяющий ритмичное чередование главной части. Самая лестница имеет еще бо̀льшее возвышение, которым она прикрывает обширную часть цоколя.

Несмотря на то, что расчленение стены в этом эскизе уже задумано независимым от лестницы, в нем все же еще отсутствует полная самостоятельность, скрытая динамичность. Лишь в последнем проекте, где устроены стенные столбы, обрамляющие поля, вследствие чего стена выделяется в виде пластической массы, с которой вступают в борьбу втиснутые в нее парные колонны, — лишь в этом проекте расчленение стены полностью превращается из ритмичного плоскостного членения в пластическую динамику. Для обоснования этой динамической части стены с колоннами нижняя часть обрабатывается посредством волют, выражающих наглядным образом давление



Разрез Лауренцианы

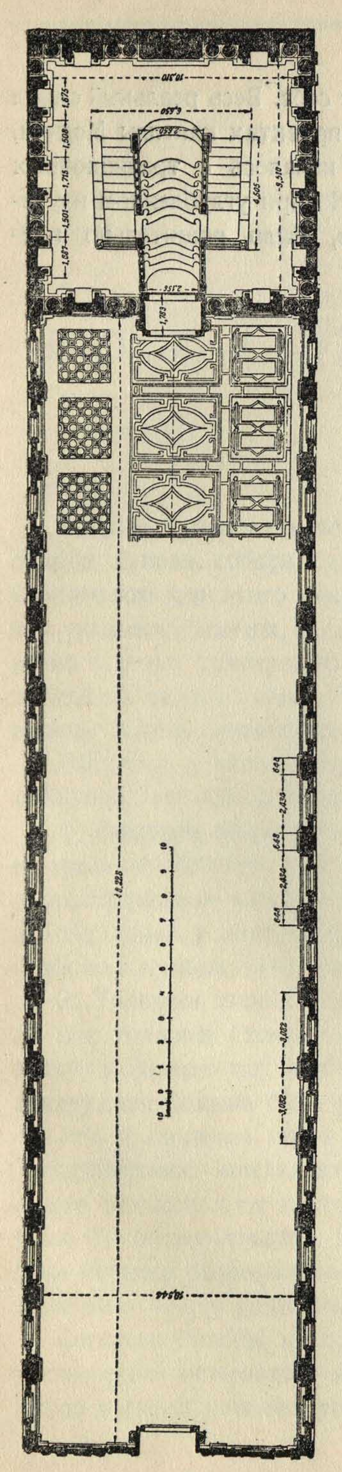
колонн, тогда как верхней части дается та же высота, что и главной части, чтобы повышенное движение последней находило себе выход. Открытая лестница получает ныне суженную (до ширины двери) платформу, которая ослабляет впечатление пространства.

От первой стадии развития идеи лестницы до нас не сохранилось ни одного эскиза, и поэтому она не может быть воспроизведена с полною достоверностью. Вторая фаза развития представлена в одном эскизе. Как в плане, так и здесь верхняя платформа разделена на три части посредством трех ступеней. Марши лестницы и возвышение объединяются общей балюстрадой в неразрывное целое. От более ранних построений стенной лестницы последний вариант отличается лишь своею симметрией. В средние века и в эпоху кватроченто довольствовались одним только асимметричным маршем лестницы (например лестница во дворе Барджело во Флоренции).

В следующем наброске (рис. 51) Микельанджело стремится утвердить эту идею динамически: он придает наглядность выражению силы, которая теснит обе лестницы к стенам и вводит между маршами эластично изогнутые ступени. Однако это не только меняло исходный замысел построения лестницы, но одновременно уничтожало идею построения лестницы с двумя маршами. Теперь получилась лестница с тремя маршами, расположенная во всю ширину зала и заключающая в себе ядро окончательного решения.

Одновременно с оформлением лестницы, примыкающей к стене, Микельанджело был занят идеей построения открытой лестницы. Благодаря расположению обоих маршей по диагоналям, из стенной лестницы возникла новая форма. Для того, чтобы и здесь обосновать все построение действием внутренних сил, Микельанджело вдвигает между маршами лестницу с изогнутыми ступенями, динамика которых, отрывая оба марша от стен, как бы притягивает их к себе. Благодаря этому лестница с двумя маршами вновь превращается в лестницу с тремя маршами, но средний марш не играет никакой практической роли.

В последнем рисунке Микельанджело стремится решить на принципиальной основе эту проблему построения лестницы с тремя маршами. Средний марш образуется из широких, по бокам выступающих ступеней, боковые же марши состоят из узких ступеней. Средний марш выделяется изогнутостью формы ступеней и высотой их. Медленно и величественно восходит он, задерживаясь на каждой ступени, тогда как боковые марши торопливо и беспорядочно бегут рядом с ним. Значительность (gravita), с которой поднимается эта лестница, переходит границу чисто служебного назначения; она не считается с шагами реального человека, создана не для удовлетворения человеческой потребности, а вздымается сама по себе в спокойном величавом ритме. Она является как бы воплощением идеи восхождения, это —



«путь необходимости». Этот поздний вариант Микельанджело в 1525 г. решил осуществить в Лауренциане.

Работы по выполнению лестницы затянулись до 50-х годов. При этом Микельанджело так основательно изменил художественный смысл и сущность лестницы, что, хотя он все еще придерживался основной формы открытой лестницы с тремя маршами и имел намерение возможно точно возобновить проект 1525 г., он воодушевляется новой идеей и производит в лестнице ряд почти бессознательных, но существенных изменений. Уже в маленьком эскизе 1555 г. (Codex Vaticanus) средний марш заменен изогнутыми овальными ступенями. В последнем варианте, исполненном Амманати по глиняной модели, которую Микельанджело переслал из Рима во Флоренцию, средние овальные ступени были снабжены по бокам еще круглыми выступами; основной марш, благодаря снижению верхней платформы и введению нижнего промежуточного возвышения, был разделен на три части и еще строже отделен балюстрадами от боковых лестниц (рис. 52).

Вследствие этого направление движения лестницы изменилось: восхождение сменилось нисхождением. Средний марш низвергается из двери зала, подобно освобожденному стихийному потоку, сперва медленно, затем более стремительно, наконец — отлагаясь в широких слоях и неудержимо заполняя все пространство помещения своей растекающейся массой, которая лишь в некоторых частях своего пути сдерживается с боков балюстрадой и соседними маршами. Таким образом, лестница ныне уже не служит путем, ведущим вверх и оформляющим торжественное восхождение человека; она представляет собою как бы чуждую человеку силу, которая останав-

План Лауренцианы

ливает его, преграждает ему путь и подчиняет его себе. Весь реальный смысл лестницы при этом как будто забывается. Как в проектах капеллы Медичи, так и здесь развитие архитектурного замысла началось с традиционных форм, с практически обусловленных построений. Но при углубленном изучении проблемы это построение, в конце концов, было решительно преобразовано.

ИСТОРИЯ КУПОЛА СОБОРА СВ. ПЕТРА

К. ТОЛЬНАЙ

В музее Буонаротти во Флоренции находится неопубликованный рисунок модели купола собора св. Петра, выполненный учеником Микельанджело. Оригиналом для этого рисунка могла служить лишь деревянная модель: на это указывает манера, с какой основание внутренней оболочки купола вставлено в аттик тамбура (что было бы невозможно при глиняной модели, сделанной из целого куска). Рисунок изображает четвертую, изготовленную из дерева, модель невыстроенного купола.

Рисунок, в общем соответствующий описанию модели Микельанджело у Вазари, отклоняется, однако, от нее в двух отношениях:

1. Внешняя оболочка на ¾ пяди отвеснее, чем у Вазари; общая толщина двойной оболочки купольной конструкции (т. е. обеих оболочек вместе с пространством между ними) указана в 12¾ пядей у подножия купола и в 16¾ пядей у внутреннего фонаря, тогда как у Вазари она составляет у подножья купола 13½ пядей, у фонаря 16 пядей.

2. Толщина стенки внутренней оболочки убавляется к фонарю, в то время как толщина стенки наружной оболочки остается одинаковой снизу доверху; у Вазари же, наоборот, внутренняя оболочка везде равной толщины, а наружная должна была уменьшаться в размере.

Эти отклонения могут быть объяснены тем, что Вазари основывался на теоретических выкладках, которые Микельанджело положил в основу своего замысла и от которых он легко отклонился при создании своей модели. То обстоятельство, что Микельанджело придал внешней оболочке модели немного более повышенное очертание, лишний раз доказывает, что он колебался между различными решениями.

Согласно Вазари, который всеми современными исследователями признан достоверным источником по вопросу о куполе собора св. Петра, Микельанджело в своем раннем проекте имел дело сначала со строительной моделью

своего предшественника Сангалло. У последнего купол был оформлен двухэтажными аркадами тамбура и благодаря гигантскому фонарю имел форму почти башни. Микельанджело освободил купол от этой аркады, так как задумал тамбур приземистым, одноэтажным, и почти наполовину уменьшил гигантский фонарь Сангалло. Все без исключения ранние эскизы купола Микельанджело свидетельствуют об этом стремлении к уменьшению купольного фонаря. Уже из этого сравнения ясно, что фонарь Микельанджело нельзя толковать как давящую массу. Усиливая нервюры купола и двойные колонны контрфорсов тамбура, которым соответствуют связанные колонки фонаря, Микельанджело придал всему куполу *динамическую* структуру, отклоняющуюся от модели Сангалло. Самый купол не покоится больше статически на тамбуре, а натянут на него, и это создает динамический контраст между куполом и тамбуром. Если немного поднять внешнюю оболочку купола, как это видно по рисунку музея Буонаротти, то может показаться, что купол под сильным давлением с боков рвется кверху из массы сооружения.

При создании внутренней оболочки Микельанджело также подошел критически к разрешению проблемы Сангалло. Внутренний дынеобразный купол Сангалло кассетирован в античном духе, так что он производит впечатление нейтрального монолита. Микельанджело преображает внутренний купол в динамический организм, вводя вместо кассетирования широкие вертикальные нервюры, между которыми он помещает многоугольные и круглые рамы. Рисунок свода королевской капеллы св. Петра, исполненный Микельанджело в 1557 г., свидетельствует о том, что вертикальные нервюры должны рассматриваться как проводники определенных усилий и что помещенные между ними поля должны «читаться» скорее по горизонтали, нежели по вертикали. В этом рисунке вертикальные нервюры абсолютно доминируют над границами промежуточных полей; вместе с тем, у нижнего края свода находятся те «воздушные арки», или люнеты, которые принимает Джакомо делла Порта в выполненном им куполе (Кёрте приводит их в доказательство своего мнения о пристрастии Джакомо делла Порта к вертикализму, правда, отличному от вертикализма Микельанджело).

Вследствие этого внутренняя обработка купола Микельанджело создает не мертвую пространственную массу, которая всей своей тяжестью давила бы на перекрестье собора. Такая характеристика скорее может относиться к кассетированному потолку Сангалло. Микельанджело создает живой организм; его вертикальные нервюры подхватывают и соединяют динамическое напряжение нижней части здания.

Благодаря этому делается понятным загромождение ключа свода меридианными нервюрами промежуточного членения; в точке пересечения

этих нервюр как бы сходятся силовые линии внутренней оболочки купола. Если бы Микельанджело, действительно, имел намерение придать внутренности купола характер пространственной материальной массы, он не расчленял бы его и не допустил бы так называемого внутреннего фонаря, а вместо этого прямо замкнул бы отверстие купола. Несмотря на это включение кровли, количество света внутри купола Микельанджело не изменилось бы, ибо главными источниками света, как и прежде, остаются большие окна купольного тамбура. По сравнению с ними свет, идущий от фонаря, незначителен, в чем можно убедиться на месте.

Ранние проекты Микельанджело являются переработкой проекта Сангалло. Купол Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции не оказал на них заметного влияния. Об этом можно судить по первой, глиняной модели (18 июля 1546 г.). На основе же единственного сохранившегося рисунка Дюперака можно составить себе лишь неясное представление о форме купола. Для реконструкции второй модели всего здания (между 18 июля 1546 г. и 2 сентября 1547 г.), из всех сохранившихся графических источников особенно важны обе гравюры Дюперака, ибо лишь они показывают модель, созданную на основе переработки проекта Сангалло под влиянием купола Браманте, без всяких следов влияния флорентийского купола.

Как установлено источниками, изучение купола Санта Мариа дель Фьоре начато Микельанджело 30 июля 1547 г., год спустя после начала работы над проблемой св. Петра вообще. Результаты этой работы над флорентийским куполом, которые сохранились в некоторых подлинных рисунках Микельанджело (Гаарлем, музей Буонаротти во Флоренции, Оксфорд), показывают, что его занимало увеличение внешней оболочки купола и изменение фонаря. Если исходить из этой даты, переработку купола Санта Мариа дель Фьоре нельзя считать начальной фазой развития идеи купола Микельанджело.

В четвертой, деревянной модели купола, 1558—1561 гг. (рисунок в музее Буонаротти), Микельанджело, видимо, возвращается к своему первоначальному замыслу второй модели (рис. 64). Между тем, при ближайшем исследовании обнаруживается, что тот опыт, который он почерпнул в работе над флорентийским куполом, переработан в этой модели: 1) внешняя оболочка купола приобрела подъем, в то время как на рисунке Дюперака она была полукруглой, здесь она очерчена из трех, а не из двух центров; 2) толщина внешней оболочки уменьшается к фонарю, тогда как у Дюперака оболочка сохраняет везде одинаковую толщину; 3) форма фонаря, благодаря отделению цоколя, преобразована так, что усилия из нервюр направляются прямо в фонарь.

Описанный здесь процесс можно характеризовать как развитие по спирали; Микельанджело на более высокой ступени возвращается к первона-

чальному замыслу, но это отнюдь не значит, что он двигался «в заколдованном кругу». Как раз это диалектическое развитие типично для его замысла: первоначальная идея при переработке дополняется новыми возможностями разрешения проблемы и в конце концов возвращается назад, но уже на более высокой ступени, обогащенная и конкретизированная.

Как известно, Джакомо делла Порта придал оболочкам купола несколько больший подъем, чем это предполагал Микельанджело в своем последнем проекте. Имеет ли этот ничтожный подъем купольного профиля (около 4,24 метра, по Л. Бельтрами) решающее значение для характера стиля всего купола, как полагают некоторые исследователи?

Все материалы, и в частности рисунок музея Буонаротти, неопровержимо доказывают, что именно в создании плана купола Микельанджело колебался между несколькими решениями. Подъем внешней оболочки купола не мог быть решающим для формы купола Микельанджело. Его стиль скорее определяется основным динамическим конфликтом между тамбуром и чашей. Этот конфликт не уничтожил и Джакомо делла Порта, так как он сохранил во всей остроте цезуру между тамбуром и аттиком купола. Выполненный купол св. Петра также вздымается, с подлинно микельанджеловской монументальной стремительностью, из массы здания. Он не высится над нижней постройкой с «беззаботной легкостью».

Что это разрешение вырастает из внутренних основ искусства позднего Микельанджело, подтверждается также и скульптурным стилем Микельанджело позднего периода. Параллельное свидетельство об этом позднем стиле дают произведения, созданные одновременно с последней моделью купола, с 1558 по 1561 гг., как, например, «Пиэта́» Флорентийского собора и рисунки 50-х годов. В этих поздних произведениях Микельанджело господствует тенденция к растворению массы, одухотворению материи и «готической» заостренности форм, которым стилистически ничуть не противоречит подъем купола Джакомо делла Порта.

Правильность высказанного здесь положения подтверждается также всей римской архитектурой той эпохи. Среди куполов того времени нигде не встречается ни намека на динамический контраст между тамбуром и самым куполом, ни тенденции к «готическому подъему» купольной оболочки. Хотя купол Фонтаны в Сикстинской капелле церкви Санта Мариа Маджоре и отличается по сравнению с совершенно низкими куполами эпохи слегка увеличенной внешней оболочкой, но последняя все еще низка в сопоставлении с образцом флорентийского купола и с барочными куполами Сант'Аньезе на Пьяцца Навона и относится также к типу статических куполов. Как чуждо было вкусам современников это увеличение купола Фонтаны, видно из того, что созданный вскоре (в 1611 г.) второй симметричный купол той

же церкви Санта Мариа Маджоре был несколько опущен. Это статическое восприятие купола присуще также куполу Джакомо делла Порта в Джезу и Санта Мариа деи Монти. Все это противоречит своеобразию купола св. Петра; его можно понять лишь как создание Микельанджело, сохранившееся в слегка измененном виде в куполе работы делла Порта. То, что делла Порта тесно соприкасался в молодых годах с Микельанджело и что именно он призван был сохранить архитектурные замыслы позднего Микельанджело, видно на основе истории создания Капитолия.

КАПИТОЛИЙ

К. ТОЛЬНАЙ

Со времен Летаруйи, — заслуга которого заключалась в том, что он первый систематически использовал старые гравюры и рисунки, — в основу реконструкции Капитолия постоянно клали гравюру Дюперака 1569 г. (рис. 76). Гравюра Капитолия, выполненная годом ранее, не привлекла к себе до сих пор надлежащего внимания.

Между тем, различие между обеими гравюрами заключается в деталях, которые очень важны для определения художественных замыслов Микельанджело. Более ранняя гравюра дает простые формы и строгую композицию, более поздняя — большее богатство форм и ослабление композиционного единства. Удивительнее всего отклонения во дворце Сенаторов: в гравюре 1568 г. все наличники первого этажа, за исключением входной двери под балдахином, имеют форму сегмента, а все наличники второго этажа увенчаны треугольными фронтонами; в более поздней гравюре сегментные и треугольные фронтоны чередуются как в первом, так и во втором этажах. Композиция, изображенная на ранней гравюре, проникнута бóльшим единством и более спокойна. К тому же связующим мотивом между дворцом Сенаторов и обоими боковыми дворцами служит сегментный фронтон нижнего этажа. Второй этаж подчиняется бельэтажу, благодаря своим более легким изогнутым фронтонам. В более поздней гравюре уничтожаются как спокойное единство композиции, так и связь между тремя дворцами; кроме того, бельэтаж не выделяется подчинением верхнего этажа, так как оба этажа трактованы здесь одинаково.

Таким образом, дворец Сенаторов теряет связь с общей композицией и превращается в самостоятельное, изолированное тело. В том же направлении изменяется передняя балюстрада площади. В более ранней гравюре она понимается еще как граница, только обрамляющая площадь, а украшающие

статуи служат лишь ритмической акцентировкой перил, но не имеют самостоятельного значения; цоколи статуй образуют часть самой балюстрады. В более поздней гравюре балюстрада довольно независима от площади, так как перед ней стоят группы античных статуй Диоскуров, которые воспринимаются вне всего ансамбля. Таким образом, в балюстраде также заметна тенденция к нарушению единства, к самостоятельности отдельных частей.

Обе тенденции терпят полное поражение при дальнейших перепланировках площади. Дворец Сенаторов, выполненный после смерти Микельанджело по планам Джакомо делла Порта, почти совершенно теряет родство с боковыми дворцами и трактуется как совершенно самостоятельная главная постройка, в то время как боковые дворцы становятся лишь как бы его спутниками. Исчезает монументальное оформление многих окон; в бельэтаже чередуются оба типа фронтона, верхний этаж наполовину сокращается. Гигантские пилястры превращаются в плоские полосы, пластичность же оконных рам, наоборот, повышается, благодаря чему они — а не гигантская система — определяют ритм постройки. Боковые дворцы теряют свой равномерный ритм и приобретают центр, благодаря новым большим окнам посредине. Аналогично изменяется передняя балюстрада площади: к ней пристраиваются не только статуи Диоскуров, но и так называемые «трофеи Мария», и столбы, так что она кажется еще более самостоятельной, чем в гравюре 1569 г. Различные по размерам цоколи этих статуй уничтожают ритмическое расчленение балюстрады. Наконец, овал замкнутой площади также скрадывается, благодаря семи прорывам в ее обрамлении.

Чтобы иметь представление о замыслах Микельанджело, следует обратиться к гравюре 1568 г., которая передает строгое единство его композиции. Точность этой гравюры подтверждается гравюрой с изображением плана 1567 г., который содержит аналогичную трактовку балюстрады.

Композиция основана на контрасте между овальной серединой площади и пространством в виде трапеции, образованным прямыми фасадами построек. Микельанджело не подчиняет свой замысел плану площади, но создает, совершенно независимое от пространства трапеции, второе, самостоятельное пространство. Контраст подчеркивается противоположной динамикой: в то время как овал площади, благодаря звездообразному рисунку, отличается чертами центробежности, между постройками царит центростремительное притяжение. Оба боковых дворца сходятся по направлению к лестнице. Над овалом господствуют окружающие его здания.

Эта композиция имеет не только архитектурно-художественное, но и внутреннее, идейное значение. Капитолий должен был восприниматься как «глава мира» (caput mundi). Выпуклый овал площади является не простым

участком обыкновенной почвы, а частью самой земной коры. Земной шар, на котором безмятежно протекает обыденная жизнь, становится здесь явственным и раскрывает первичную связь между человеком и матерью-землей. Таким образом, дворцы как бы преодолевают земное начало, воплощенное в овале, и создают над ним более высокую сферу бытия. Этот «второй мир» должен восприниматься как проявление вечной закономерности. Из него изгоняется все случайное, в нем выражается высшая необходимость. Эта сила необходимости олицетворяется колоссальным ордером, который ложится на послушную земной тектонике архитектурную массу и подчиняет ее своим высшим законам. Он является не тектонической системой подпор, а освобожденной от земного тяготения, объединяющей массу системой связей. Благодаря пропорциональной согласованности с колоссальными пилястрами и балюстрадой крыши, в статуях которой находят себе отзвук вертикали гигантских пилястров, карниз оказывается связанным с ними. Эта единая гигантская система подчиняет себе архитектурную массу: она как бы вдвигает в углы нижние, несущие колонны, ионийские капители которых от напряжения судорожно сжимаются в трубку; эта система придает окнам вид эдикул на квадратных основаниях. Во дворце Сенаторов господствует та же строгая организованность архитектурной массы, достигнутая средствами гигантской системы. Дворцы, сходные по своей внутренней сущности, создают новое пространство, независимое от среднего овала.

Таким образом, Микельанджело организует свободное пространство площади в виде замкнутого динамического организма. Здесь воплощен тот же принцип, что и во внутреннем пространстве. Только там единство окружающей архитектурной массы и свода является реальной данностью, в то время как здесь эта общая связанность окружающих построек создается искусственными средствами и настолько усиливается, что даже отсутствие завершения сверху не нарушает ее замкнутости. Эта замкнутость Капитолия особенно заметна с лестницы дворца Сенаторов; отсюда сужение боковых дворцов так ясно, что даже открытая сторона площади начинает казаться загороженной невидимой преградой.

КОМПОЗИЦИЯ ПЛОЩАДИ КАПИТОЛИЯ

Г. ЗЕДЛЬМАЙР

Окруженная ступенчатыми кольцами, средняя часть площади Капитолия поднимается вокруг памятника Марку Аврелию в виде некоторой овальной выпуклости, на которой установлена статуя. Почти во всех более ранних описаниях эта особенность или не приводится вовсе, или же просто констатируется. Символическое истолкование этой композиции пытался дать К. Тольнай: «Эта композиция имеет не только архитектурно-художественное, но и внутреннее, идейное значение. Капитолий должен был восприниматься как «глава мира» (caput mundi). Выпуклый овал площади является не простым участком обыкновенной почвы, а частью самой земной коры...» Подобные толкования могут быть очень глубокомысленны и убедительны или нелепы и смешны; задача научных исследователей — установить, можно ли эти толкования рассматривать как серьезно обоснованные гипотезы и какие для этого необходимы условия.

Известно, что существуют виды архитектуры, обладающие известным предметным обозначением. Среди них архитектура «символическая» образует особый разряд. В саду японского архитектора-садовода Соами на ровной песчаной площадке перед домом лежат неотесанные каменные глыбы. Они обозначают идущих вброд и плывущих молодых тигров; для того, кто знает это, камни непосредственным и наглядным образом представляют спины и головы тигров, а вся песчаная площадка должна восприниматься как вода. Однако в композициях, сходных с внешней стороны с описанной, камни могут служить также символами какого-нибудь отвлеченного понятия, например чистоты и т. д. Несомненно, что существует еще много иных случаев архитектурной символики. В одном и том же произведении могут быть соединены, иногда самым парадоксальным образом, как зрительное, наглядное, так и символическое значение. Покрытый золотой мозаикой ку-

пол главного нефа Софии в Константинополе обозначает небо, небесную сферу. Между тем, во время богослужения отдельные части храма приобретают символическое значение, изменяющееся по мере хода церковной службы. Например, алтарь также может обозначать небо, но в ином смысле.

Уже на этих примерах мы видим, что предметное обозначение может с самого начала повлиять на формы здания или же оно придает внутренний смысл уже готовому произведению. Создатель художественного произведения может либо сам придать ему символическое значение, либо оно сообщается произведению позднее. Если это толкование должно получить совершенно конкретный смысл, то следует отметить, какая из этих или дальнейших возможностей имеется налицо. У Тольная это необходимое объяснение отсутствует. Но, очевидно, он считает, что Микельанджело оформил эту площадь таким образом, а не иначе, именно с целью придать ей это значение.

Подтверждение подобным толкованиям легко найти в тех случаях, где имеются точные сведения о том, что автор произведения имел в виду вложить в него *определенную идею.* Для пояснения приведенного японского примера может служить книга Соами о садовом искусстве, подробно трактующая эту символику. В примере с храмом Софии символические объяснения имеются в описаниях современников. Если подобные источники отсутствуют, то требуются иные доказательства вероятности подобной символики. Я не нахожу у Микельанджело каких-либо данных относительно этого, за исключением толкования тем же Тольнаем гробницы папы Юлия, которое само еще находится под сомнением. Таким образом, объяснение следовало бы искать непосредственно в самом произведении.

Данные, на которые опирается Тольнай в своем толковании, недостаточны. Нельзя, разумеется, признать убедительным то, что Капитолий в старинных описаниях Рима и на старинных монетах изображается как «caput mundi». Ничем не доказано, что это обозначение понималось в том же смысле, как у Тольная. Понимание Капитолия как «caput mundi» и выделение выпуклости земли на Капитолии — это два совершенно различных явления, между которыми следовало бы указать промежуточные звенья. Но ссылка на предание играет у Тольная лишь служебную роль. В сущности, его толкование исходит из *формальной особенности* данного мотива. Выпуклость начинается не на уровне площади, а несколько ниже; к периферии овала ведут вниз три ступенчатых кольца. Для поверхностного взгляда это, действительно, создает впечатление, будто в выдолбленном овальном центре площади обнаруживается выпуклость земного шара. Но эта видимость не имеет решающего значения. Микельанджело было бы легко навязать это впечатление зрителю: ему следовало бы только срезать краем орнамент

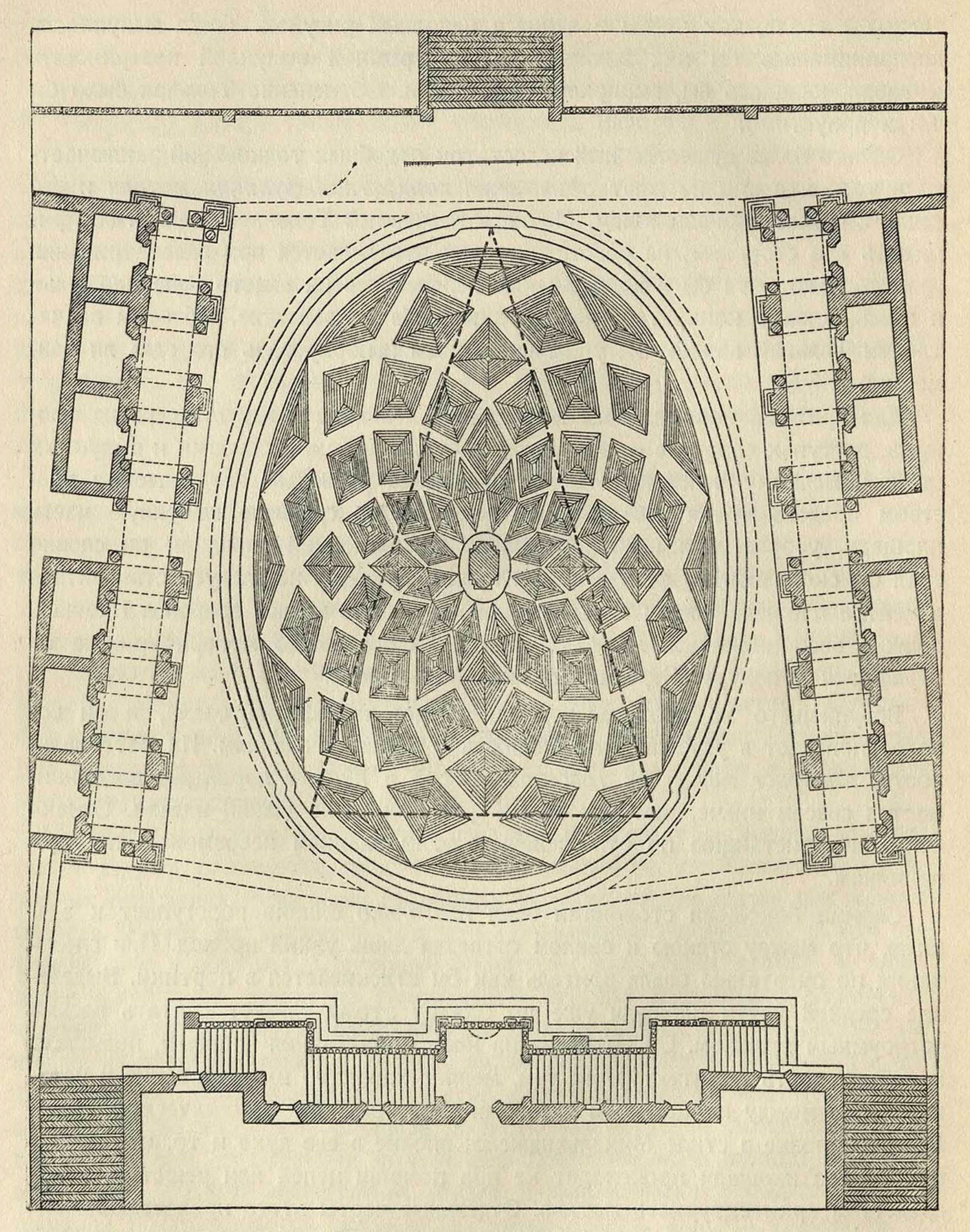
звезды в овале, так чтобы получился неполный рисунок. Тогда выпуклость воспринималась бы как видимая часть огромной выпуклой поверхности, которая, казалось бы, выпирает из площади. Объяснение Тольная было бы тогда допустимо.

Однако более существенный недостаток подобных толкований заключается в том, что они не дают объяснения *конкретной функции мотива* и его связи с целым произведением. Мотив, отмеченный Тольнаем, нельзя воспринимать «со стороны», на расстоянии, как это делается при рассматривании гравюр. Надо хотя бы в воображении перенестись на «настоящую площадь» и здесь, вполне конкретно, испытать на себе ее действие. Об этом впечатлении Тольнай вообще не упоминает, хотя игнорировать его едва ли возможно.

Для зрителя, поднявшегося по большой лестнице и вступившего на площадь, доступ к середине ее закрывается ступенчатыми кольцами и выпуклым овалом. Всякому человеку с более или менее развитым эстетическим чувством представляется невозможным вступить на среднюю выпуклую часть площади, узором своим изолированную от остальной площади; он словно стал бы скользить по ее изогнутым краям. Зрителю не следует становиться в центре площади, рядом с памятником, и глядеть во все стороны. Площадь должна восприниматься *не из центра* по направлению к периферии, а *от периферии к центру*. Середина должна быть пуста.

Вступившего на площадь зрителя влечет периферия овала, и он все более попадает в угрожающую близость к боковым зданиям. Их материальность, *контраст между их телесной массой и пустою площадью* воспринимается совсем иначе, чем при рассматривании этих зданий издали. Однако сохранять дистанцию по отношению к этим зданиям невозможно по двум причинам.

Своими боковыми сторонами овал настолько близко подступает к зданиям, что между стеною и овалом остается лишь узкий проход. При следовании по очертанию овала зритель как бы втискивается в портики. Выделение средней части площади уже по одному этому следует считать весьма остроумным приемом. Он вытекает из нового понимания площади, повышает материальность архитектурных тем, меняет характер их выражения и устанавливает между площадью и зданиями своеобразную *динамическую связь*. Все это вполне в стиле Микельанджело; вполне в его духе и то, что изоляция центра площади происходит не при помощи цепей или решетки, а посредством архитектурного мотива. Отдельные черты этого произведения типичны также и для других работ Микельанджело. Это имеет огромное значение, так как из этого рождается и совершенно новая трактовка площади.



План площади Капитолия

Но эта новая трактовка не имеет подражаний; мы бы ничего не знали о ней, если бы ее очертания не сохранил нам гравер Дюперак.

Отсюда понятны и дальнейшие подробности, как, например, то, что овал начинается ниже уровня площади. Если бы он начинался на одном уровне с площадью, он был бы лишен пластической выразительности и воспринимался бы как простая выпуклость площади. На самом же деле средняя часть площади как будто сжимается кольцами овала и приподнимается им вверх. Таким образом, мы имеем и здесь *динамичность,* напряженность. Прекрасное впечатление производит то, что один и тот же замысел выражен в разных частях произведения различными средствами, имеющими сходное назначение.

Эта художественная зрительная функция не была уловлена Тольнаем. Он рассматривал площадь лишь *с птичьего полета,* как гравер, не вступая на нее, а между тем без этого конкретного восприятия всякое разъяснение композиции будет необоснованным. Тольнай делает одно неверное наблюдение, которым обусловлено все его толкование.

Он утверждает, что средняя овальная часть площади образует «вторую пространственную систему, совершенно независимую от пространства трапеции, ограниченной дворцами». Взгляд этот опровергается тем фактом, что овал в определенных местах имеет выемки и выступы. Тольнай не говорит об этих выемках и не указывает их функции. Если рассматривать овал как самостоятельное образование, то наличие этих выемок оказывается совершенно бессмысленным и должно быть особо разъяснено. Но их назначение становится ясным, если мы заметим, что сбоку от овала, там где площадь расширяется, имеются два выступа, а там где площадь сужается — только один. Таким образом, овал приобретает форму яйца, которая согласуется с формой трапеции. Или вернее: овал заключает в себе треугольник, вершины которого совпадают с выступами, а стороны указывают на линию схода. Происхождение этой формы может быть объяснено лишь *формой трапеции всей площади;* пирамидальность овала дает мотивировку линиям трапеции; овал как бы интерпретируется этой фигурой: боковые фасады задуманы как сходящиеся в одной точке и оказывают сопротивление перспективному сокращению. Во всяком случае форма овала и вся форма площади находятся между собою в самой тесной связи, и эта связь основана на единстве пространственного замысла. Выступы представляют собою не простую деталь, а наоборот, существенную черту художественной структуры, результат весьма искусного и глубокого замысла. Насколько все произведение теряет с художественной стороны при их утрате, явствует из рисунка Летаруйи, где площадь изображена с четырьмя почти равными сторонами.

Эта зрительная функция мотива выпуклости должна служить основанием его символического понимания. Толкование, которое предлагает Тольнай, не

совпадает с этими наблюдениями. По Тольнаю, «земной шар, на котором безмятежно протекает обыденная жизнь», представлен той частью площади, на которую зрителю вообще не следует ступать. Но это противоречит искусству Микельанджело. Если считать толкование Тольная не только абстракцией, а постараться представить его себе в зрительном образе, то вся архитектура Капитолия оказалась бы балансирующей на воображаемой плоскости, касающейся земного шара, — гротескная идея, невозможная для архитектуры Микельанджело, невозможная, повидимому, вообще в XVI в. и напоминающая разве только остров Лапуту из «Путешествий Гулливера».

В подобных толкованиях заключаются еще и иные ошибки. Объяснение, почему искусствоведение им следует, скрывается в том, что символическое значение архитектуры, там где оно, действительно, уместно, неразрывно связано с особым характером произведений искусства. Описание, в котором оно было бы обойдено, оказалось бы неполным и, следовательно, неудовлетворительным, как и всякое описание, опускающее какие-либо существенные свойства произведения. С другой стороны, нельзя считать, что толкования без такого «углубленного осмысления» эстетизируют архитектуру. Если исходить из этого соображения, то невольно станешь предполагать у всех великих художников наличие тайных символов. Однако эстетизм и художественное начало — это не одно и то же. Архитектура Микельанджело, даже если она не обладает «символическим значением», оказывает известное идейное воздействие и затрагивает глубины человеческого существа. Подобные произведения оказывают непосредственное воздействие; потрясения, которые они вызывают, могут быть переведены на язык символических знаков, могут быть трансформированы, но едва ли они от этого выиграют в значительности. Стремление повсюду во что бы то ни стало найти символы вытекает из пониженной восприимчивости к чисто художественному воздействию архитектуры.

PORTA PIA

К. ТОЛЬНАЙ

Основная идея этих ворот заключается в том, что они должны обрамлять основную массу стены, выложенную рустикой. При таком понимании этой задачи пролет должен восприниматься не как легкая и сквозная арка, но как стиснутое с обеих сторон отверстие. Этот замысел выступает уже в самом раннем эскизе (находящемся в Гаарлеме), где изображены не городские, а садовые или дворцовые ворота с тремя ступенями (рис. 84). Боковые пилястры, здесь обработанные рустикой, напирают с обеих сторон, тяжеловесная арка давит сверху и как бы даже вовлекает в это движение увенчивающий ее герб. Верхние волюты по обеим сторонам герба выражают в своих эластических, закругленных концах движение подъема по бокам и спуска посредине.

В следующем эскизе Микельанджело обрабатывает ворота в виде триумфальной арки. Он отказывается от динамического подъема и спуска. Над боковыми двойными пилястрами идет сквозной горизонтальный архитрав; сегмент образует над архитравом самостоятельный аттик, который не давит уже непосредственно на дверной откос. Движение вниз очертаний сегмента выражено здесь также в боковых, загнутых кверху волютах. Целое задумано как статическое обрамление пролета ворот.

В третьем эскизе триумфальная арка превращается в настоящие городские ворота (рис. 85). Статическое обрамление предыдущего эскиза используется здесь в качестве членения городской стены: боковые парные колонны, горизонтальный архитрав и аттик составляют теперь часть стены и не связаны уже непосредственно с воротами. Самые ворота теперь получили иное обрамление: по бокам пролет окаймлен одной подпорой с каждой стороны, а наверху увенчан треугольником на широком основании. Стремительное вертикальное движение опять усиливается. Оно проходит насквозь, через открытый фронтон. Таким образом, первоначальная стесненность и сдавленность заменяются свободным порывом.

При выполнении ворот Микельанджело находит синтез: загороженность внутренней части ворот не менее значительна, чем устремленность ввысь. Композиция получила двойное значение. Если рассматривать все построение как ограждение замкнутой внутренней поверхности, то вся верхняя часть воспринимается как некоторое единство. На вздымающиеся по бокам пилястры, которые останавливают напор масс стены, опускается архитрав, похожий на аттик; благодаря вертикальным членениям и боковым стенным волютам, он соединяется с выгнутым фронтоном и его широким полем, врезывающимся своим зубчатым орнаментом в капители пилястров, которые, со своей стороны, кажутся прибитыми к верхней части ворот. Внутренняя сторона ворот кажется решительно стиснутой.

Если рассматривать ворота независимо от стены, следуя лишь направлению динамических частей, то обнаруживается новая черта: вздымающееся по боковым пилястрам движение повышается в выемках архитрава до волют фронтона, где оно вдруг спадает, сжимаясь в мучительных извивах, и свертывается в виде волют. Благодаря усиливающейся кверху стремительности форм, которую повторяют маленькие боковые оконные рамы стены ворот, это ослабление напора приобретает характер роковой необходимости, так что внешний широкий треугольный фронтон действует не как сила, задерживающая движение, но лишь как внешняя граница этого движения.

Стена, к которой придвинуты эти ворота, не служит более обрамлением, как в третьем наброске; теперь это лишь фон гигантских ворот, значение которых она повышает. Это художественное назначение стены мало заметно теперь, так как верхняя часть, сделанная по распоряжению Пия IX в 1853 г., добавлена произвольно. Увенчание ворот оказалось в зависимости от Porta del Popolo Бернини, произведения, возникшего столетием позднее ворот Микельанджело.

Подлинный образ ворот передает прекрасная гравюра с проекта 1568 г. (рис. 86). Здесь стена слегка отступает назад, и от этого увеличивается значение обрамления ворот. Для того, чтобы центральные ворота казались еще больше, в стене делаются окна и медальоны небольшого формата. Увенчание не заглушает нижних ворот, а отличается хрупкостью и простотой. Высота его вместе с фронтоном достигает лишь высоты нижних ворот без фронтона. Язык форм сдержан и прост: верхнее завершение образует простой треугольный фронтон, замкнутость которого акцентируется мотивом шара. Его устремленность ввысь не производит впечатления изолированности, так как боковые обелиски приставлены как бы в качестве его телохранителей. По замыслу Микельанджело, это завершение должно было служить для придания большей мощности центральным воротам.

ЗНАЧЕНИЕ МИКЕЛЬАНДЖЕЛО В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Р. СОБОТТА

Микельанджело обратился к архитектуре сравнительно поздно и не сразу нашел свой собственный язык архитектурных форм. Как скульптор, Микельанджело уже с юношеских лет отличался большой самобытностью; как архитектор, он даже на склоне лет творил в том линейном стиле, который так противоречил основной тенденции его искусства, его любви к нагромождению пластических тел. Правда, он вплетал в эти замыслы отдельные формы, отмеченные чертами своеволия и новизны, но он делал это, не учитывая их соотношения с целым. Он мыслил не как архитектор и не сразу научился этому, так как с самого начала не был предрасположен к архитектуре. Его искусство не было многосторонним, — Вёльфлин совершенно правильно отметил это. Он мыслил не в архитектурных образах, архитектура не была его стихией. Он мыслил телами, объемами, которые он мял, как глину. Точно так же в изобразительных искусствах его не интересовало ничто, что не имело отношения к объемной форме, к нагому телу. В старости он будто бы раскаивался в том, что изменил резцу. Работая над фасадом Сан Лоренцо, он страстно добивался выполнения своих замыслов, хотя, возможно, архитектура интересовала его лишь как фон для скульптуры. Не удивительно, что он и к архитектуре подходил пластически. Его замыслы в первую очередь выражаются в пластических формах архитектурного тела.

Все заказы, полученные им впоследствии, сводились либо к перестройкам существующих зданий, например терм Диоклетиана, либо к завершению недостроенных зданий — палаццо Фарнезе, собор св. Петра. Новая ризница в Сан Лоренцо относится ко времени, когда еще не сложился его собственный стиль. Только лестница Лауренцианы была целиком создана им. Поэтому

для изучения архитектурного творчества Микельанджело следует обратиться к этому замечательному сооружению.

В квадратном, вытянутом вверх, почти колодцеобразном помещении Микельанджело ставит пластические тела, которыми целиком определяется ритмика здания. За довольно большими и внушительными консолями, свободно нависающими на высоте двух третей цоколя, следуют в главной зоне пространства парные тосканские колонны, вставленные в глубокие ниши; между ними — фальшивые окна с сильно профилированными членениями. В следующем этаже ту же композицию повторяют более легкие пилястры. Основное впечатление от лестницы Лауренцианы — это отвесный взлет высоких гладких колонн на упругом основании длинных консолей.

Стремительный подъем ввысь является главной темой композиции. Ей соответствует лестница, стремящаяся в обратном направлении; она является первой динамической лестницей, первым проявлением барокко в архитектуре. Здесь впервые сознательно выражены в художественной форме динамические возможности лестницы. Впервые лестница стремится не кверху, а вытекает из стены. Этому типу лестницы была суждена богатая будущность.

В Лауренциане лестница построена не как расположение частей друг над другом, не как наслоение ступеней; она как бы сплетена из единой подвижной массы. Связь между двумя этажами выражена при помощи формы, символизирующей движение потока. Таким образом, здесь сделан первый шаг на пути к созданию барочной лестницы, впервые проявилась возможность, которая впоследствии должна была достигнуть полного развития в южной Германии, где потребность в лестнице была художественно использована как средство развития огромной динамической формы среди огромного динамического пространства.

Но динамическое развитие лестницы Лауренцианы сдержанно. Неподвижные балюстрады охватывают ее среднее течение, как бы удерживают ее стремительность; текучая, подвижная форма среднего потока сжата неподвижными, угловатыми боковыми течениями. Давая свободную, текучую, подвижную барочную форму экспансивной динамики, Микельанджело как будто сам же сковывает ее, не допускает свободного течения, так что там, где пробивается динамическая, текучая форма, в конце концов господствует закон сдерживаемой, связанной силы.

Если созданием этой лестницы Микельанджело сделал первый ясно выраженный шаг по направлению к барокко, то барочный или протобарочный характер всей архитектуры этого вестибюля гораздо менее очевиден. Архитектура вестибюля говорит лишь о стремлении к барочным формам. Во-первых, пространство образуется «раздельно» (divisiv, по Франклю), так что

свое архитектурное значение оно приобретает лишь благодаря введению большого числа внутренних архитектурных форм, которые расчленяют и ритмизируют его. Во-вторых, унаследованные формы архитектуры ренессанса применяются таким образом, что они теряют свой тектонический смысл. Предназначенные для несения колонны сжаты попарно. Применяются фальшивые окна. С принципиальной точки зрения это в высшей степени близко к барокко. Разве зажатые колонны не означают то же самое, что и тесно вдавленная в раму фигура? Или, может быть, здесь идет речь о маньеризме в архитектуре?

Вопрос остается открытым, так как существование маньеристической архитектуры не засвидетельствовано еще историками. Это ставит преграды исследователю. По нашему мнению, в вестибюле Лауренцианы две по существу барочные черты истолкованы в маньеристическом стиле, между тем как в лестнице речь идет о бесспорном раннем барокко.

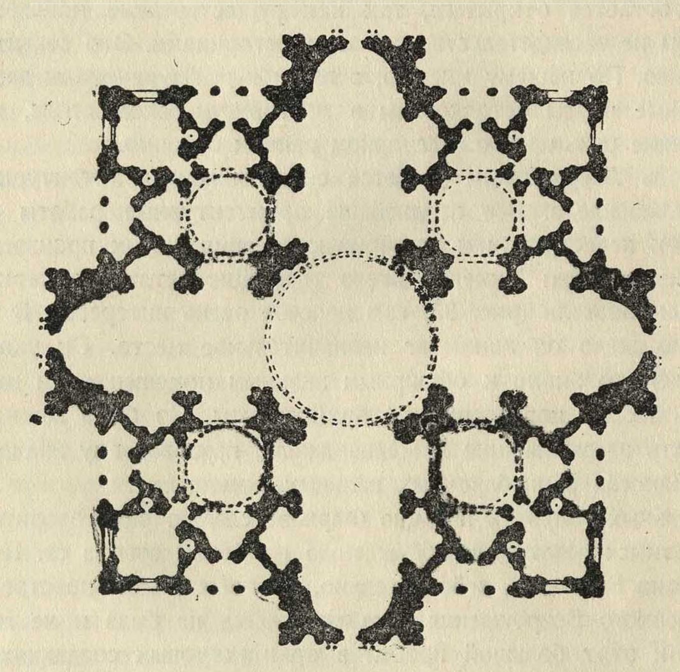
Вестибюль Лауренцианы является собственным архитектурным созданием Микельанджело. Все позднейшие архитектурные работы выполнены были им как перестройки и усовершенствования чужих произведений.

Факт перестройки Микельанджело терм Диоклетиана в церковь Санта Мариа дельи Анджели (рис. 82) сам по себе очень интересен. В творчестве же Микельанджело он занимает незначительное место. Он указывает на общую тенденцию эпохи к обширным зальным помещениям и на большую зависимость их от позднеримской архитектуры. Но было бы неправильно переоценивать здесь влияние Микельанджело, придавая ему значение создателя пространства раннебарочных зальных помещений.

Об отдельных вопросах палаццо Фарнезе следует еще говорить в другой связи. Обратимся поэтому к обсуждению проблемы собора св. Петра.

Планировка Браманте, действительно, соответствовала пространственным идеалам высокого Возрождения. Эта постройка не была и не могла быть выполнена, и этот большой пробел в архитектурных созданиях высокого Возрождения является фактом не случайным. Возможно, что Браманте, действительно, исходил от этой идеальной и абстрактной пространственной формы, которая в плане обладает особым «геометрическим благозвучием»; возможно, что он, действительно, строил, переходя от «внутреннего» к «внешнему», и что ему не совсем ясен был архитектурный остов, его целостное впечатление. Во всяком случае, нам ничего или почти ничего не известно об этом остове, ограничивающем пространство, особенно если считать, что проект купола Браманте, на самом деле, относится лишь ко второму плану. Абстрактная пространственная красота, выраженная в геометрически совершенном плане, — это типическая идея ренессанса. Стоит только вспомнить об идеальных пространственных этюдах Леонардо, которые обязаны

своим происхождением совершенно абстрактным соображениям. Греческий крест проекта Браманте заканчивался двухчленными рукавами, на диагоналях которого должна была повторяться в миниатюре та же система, с той только разницей, что по два рукава бокового центра срезаются рукавами главного помещения. Квадратные помещения ризниц, расположенные по диагональным осям, должны были соединяться с главным помещением колоннадой, так что греческий крест был окружен квадратом, из которого выступали лишь абсиды главного помещения.

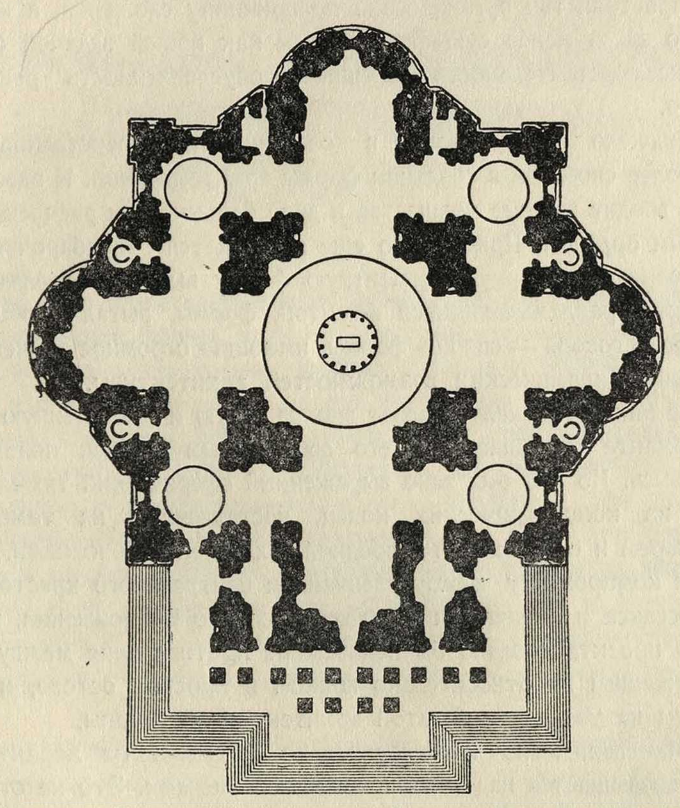


План собора св. Петра. Браманте

Это была, действительно, идеальная планировка Возрождения, которая должна была здесь осуществиться в гигантских размерах.

По утверждению новейших исследований, Браманте был принужден из-за технических соображений отказаться от этого плана в пользу своей второй планировки, которая привела к уменьшению центров, а прежде всего — к окружению главной постройки обходом. Если эти утверждения правильны, роль Микельанджело приобретает новый смысл и сводится не к чему иному, как к стремлению к благоразумному упрощению разбросанной планировки. Соответственно этой второй планировке была начата работа, и то,

что сделал потом Сангалло, было продолжением замыслов второй планировки Браманте. Он просто присоединил к зданию так называемую «лоджию благословения» и пошел по пути компромисса между центральным и продольным типами. В сравнении с этим роль Карло Мадерны (1556—1629) в деле переработки собора св. Петра в продольное здание приобретает



План собора св. Петра. Микельанджело

особенно крупное значение. Подобно этому и внешний облик постройки Сангалло, известный по его модели, является лишь компиляцией.

Микельанджело должен был считаться с уже законченными частями. Если он не хотел доводить до конца постройку Сангалло, то ему не оставалось ничего другого, как вернуться к первоначальному плану. Мощное увеличение столбов купола, совершенное подавление боковых центров, короче — принятие первого плана Браманте с принесением в жертву относительной величины и самостоятельности боковых центров, — это было, как уже сказано, самым благоразумным решением в этой ситуации. Если где-

либо Микельанджело не был свободен, то именно здесь. И то, что он создал, не было ни раннебарочным пространством, ни вообще раннебарочным произведением, если приписывать вместе с Франклем барочному пространству «разделительный» (divisiver) характер. Ибо здесь все может пониматься как пространственная группа. Хотя боковые центры сильно стеснены в своих размерах, пространство организовано по принципу сложения, а не разделения. Но это здесь менее существенно, так как нашей задачей было лишь доказать несамостоятельность, внешнюю обусловленность решения Микельанджело.

Микельанджело был связан в создании пространственной формы и гораздо более свободен в создании формы архитектурной. И здесь он, действительно, вводит важные новшества в духе барокко. Он расчленяет здание колоссальным ордером. Правда, это еще не является раннебарочной чертой. Но он применяет повторную сегментную форму выемки, отделяющийся от стены пилястр, разламывающийся фронтон, формы, выталкивающие и теснящие, короче говоря — сплошь формы, имеющие огромное значение в смысле повышения динамических возможностей архитектуры.

В куполе Микельанджело создает вполне ясную и законченную барочную форму. Браманте стремился, по его собственным словам, поднять купол Пантеона ввысь. Но это был ясно выраженный сферический тяжелый купол, состоящий из концентрических колец, поставленный на тамбур, увенчанный фонарем и окруженный свободной галлереей с колоннами. Браманте стремился к компромиссу между увенчанием центрального крестообразного здания ренессанса и античными идеалами высокого Возрождения, но выполнение этого проекта создало бы неизбежное противоречие между парящим куполом, лежащим на относительно низком и простом остове, и куполом, рассчитанным на увенчание богатой архитектурной группы.

Купол Микельанджело последовательно вытекает из характера всего здания. Он возвышается над возвышающимися массами. Это не стрельчатый купол, подобный куполу Флорентийского собора, но вместе с тем это крайняя противоположность «парящему» куполу. Последующее изменение замысла Микельанджело еще более усилило раннебарочный характер купола св. Петра; однако он с самого начала был задуман как купол вздымающихся масс. Несмотря на двойную оболочку и нервюры, это ясно подчеркивается расстановкой колонн тамбура.

ОТНОШЕНИЕ МИКЕЛЬАНДЖЕЛО К АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЕ

Р. СОБОТТА

Мы видели, что Микельанджело не может считаться создателем барочной пространственной формы, хотя его отдельные произведения примыкают к этому направлению. Он только наметил поворот к барочному пространству, но ни в коем случае не создал его. Но он был настоящим создателем архитектурных барочных форм, в определенном смысле — создателем барочной грамматики. Он изобрел, собственно, две существенных формы — сегментный фронтон и сдвоенные пилястры,— несущие в себе главные возможности динамичности барочного архитектурного тела; эти формы часто применялись в позднем барокко и непосредственно влияли на динамичность пространства. Если же принять еще во внимание, что у Микельанджело впервые выступает существенная барочная черта — изломанность форм, то его, действительно, приходится назвать *создателем барочной пластической формы.*

Сдвоенные пилястры не служат больше для расчленения, не сдерживают массу стены, как железные полосы. Они частично как бы отделяются от стены, как бы вырастают из нее, отталкиваются вперед. Короче, эта форма ритмическими толчками приводит или может привести в движение ядро стены. Пилястры дворца Консерваторов служат сдерживающими границами; в колоссальных пилястрах трибуны св. Петра еще сохраняются те же черты, хотя здесь пилястры уже повторяются многократно. Динамический характер повторяющегося пилястра у Микельанджело можно ясно видеть во дворе палаццо Фарнезе, где со всей ясностью уже заметно его повторяющееся движение (рис. 74). Здесь, на фоне арки Сангалло, обозначенной так пластично, это выглядит особенно наглядно и звучит совершенно по-римски. Впрочем, дисгармония, которую Микельанджело внес своим верхним этажом, с художественной стороны вряд ли оправдана. Если привлечь для сравнения

еще пилястры палаццо Канчеллериа, то делается понятным различие между принципом строгого, почти *графического членения* в ренессансе и *динамической тенденцией масс* у Микельанджело.

Сегментный фронтон — это фронтон, кровля которого не покоится на крепкой базе и база которого изломана. Это незаконченная открытая форма, которая должна рождать впечатление движения, которая не обладает замкнутостью, но лишь стремится к ней. Связанная с принципом внедрения масс, как в лестнице Лауренцианы, она приобретает характер натиска. Это внедрение в пространство является существенной чертой барочной формы, которая создает возможность динамического насыщения пространственной оболочки и тем самым самого пространства.

Третьей протобарочной чертой, впервые выступающей у Микельанджело, являются раскреповки (Verkröpfung) — своеобразная вариация повторяющихся форм. Микельанджело применил их в нишах Лауренцианы наряду с сегментной формой фронтона с глухим окном; очень отчетливо они выступают в трибуне св. Петра. Раскреповки означают повторение одного и того же мотива в определенном месте, отклонение формы вперед и назад, благодаря чему создается впечатление движения. Это умножение формы в определенном месте представляет в основе своей то же самое, что и другая основная черта барочной формы — припухлость, вздутие; форма врастает в пространство, форма слегка разбухает. Все эти черты характерны для динамики барокко, для архитектуры изливающихся масс, для экспансивной барочной динамики. Эти формы появляются еще очень рано. Окна Лауренцианы и окна над боковыми дверями гробницы Медичи уже близки к барокко (рис. 36); мы видим здесь сегментную форму, сдвоенные пилястры, скованные формы, включенные одна в другую, наконец, напряженность, переходящую в динамику, словом, черты, которые заключают в себе возможность повышения динамики пространства.

Итак, мы обнаруживаем странный факт: Микельанджело, который в качестве скульптора был в достаточной степени равнодушен к барокко, как архитектор пришел если и не к барочному пространству, то к архитектурным формам барокко. Чем объяснить это очевидное противоречие у художника, творчество которого отличается таким единством? Это удивительное противоречие можно объяснить лишь в том случае, если понять особое положение архитектуры, которая не допускала проявления индивидуализма в той мере, как изобразительные искусства. Своеволие Микельанджело в изобразительных искусствах могло привести к тому, что он создал свой собственный стиль, который вырастал из общих стилистических возможностей его времени и который воспринял отдельные черты современного ему стиля (маньеризма); то же своеволие в архитектуре должно было при-

вести мастера в русло общего развития этого искусства. Но это не разъясняет всего. Почему своеволие Микельанджело должно было привести именно к созданию барочной формы? Это может быть понято лишь в том случае, если оценить своеобразие особых средств выражения Микельанджело, которые именно в архитектуре привели его к обесценению тектонической формы и повышению субъективной значимости. Это — черта барокко, но она сказалась, может быть, лишь единственный раз в маньеристическом смысле — в Лауренциане.

Микельанджело наполняет всякую архитектурную форму особенно выразительной напряженностью. Именно поэтому покоящиеся в себе архитектурные формы потеряли равновесие. В изобразительном искусстве эти черты были более сдержаны. В архитектуре этот разрыв форм Возрождения создает основу стиля барокко.

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

К. ТОЛЬНАЙ

Современники относились крайне противоречиво к архитектурному творчеству Микельанджело. Приверженцы классицизма Витрувия с негодованием отвергали его искусство: его формы называют ублюдками античных форм, его восприятие — варварским. «Здесь все распадается на части и следует капризу», гласит уничтожающий отзыв Антонио да Сангалло в письме, написанном им по поводу проекта карниза палаццо Фарнезе, предложенного Микельанджело.

Но в лагере маньеристов Микельанджело получил наивысшее признание. Вазари ставит ему в вечную заслугу, что он вступает на новые пути в противовес античности, Витрувию и современникам: «Художники бесконечно обязаны ему, так как он установил связи между архитектурными элементами, которые до того обрабатывались по избитому пути». Во всяком случае все чувствовали, что дело идет о нарушении традиции и начале совершенно нового архитектурного стиля.

Но разрыв Микельанджело с прошлым не означает, что у него не было предшественников. Микельанджело по-новому открыл и *римскую античность,* которая служила образцом для его современников, и *готическое средневековье,* которое порою оживало в его время.

Античность не означала для него канонической декорационной системы, как для Браманте, Джулио Романо, Перуцци, обоих Сангалло. Античность послужила для него прообразом в обработке и преодолении гигантских масс. Античное искусство масс он как бы видел сквозь призму *функциональности* античного искусства, между тем как современники воспринимали лишь античный ордер, и то лишь через Витрувия. Его внимание привлекают не такие памятники древнего Рима, как Колизей, театр Марцелла, триумфальные арки, а термы и Пантеон. Античные черты св. Петра, Сан Джован-

ни деи Фьорентини, Санта Мариа дельи Анджели и Капитолия сказываются не во внешней оболочке, — отдельные формы Микельанджело применил в разрез с античностью, — а в понимании архитектурного организма с его грандиозным масштабом.

Готика не является для него ферментом причудливого оживления античной простоты, как в башнях Браманте и Сангалло. Она означает для него искусство *динамического оживления строительных элементов.* Он применяет античный ордер и пилястры во внешней обработке здания не как тектоническую систему подпор и нош, но в смысле средневековой устремленности и связанности масс (св. Петр, Сан Джованни деи Фьорентини, Капитолий). Трибуна св. Петра напоминает поэтому такие средневековые постройки, в которых либо продолжает жить традиция античного искусства масс, связанная с новой, средневековой конструктивной нервюрной системой (например абсиды соборов в Парме, Вероне и т. д.), либо, несмотря на влияние достижений ренессанса, сохранилась еще готическая устремленность (например собор Солари в Комо). Разница заключается лишь в том, что ни масса, ни устремленность не являются у Микельанджело простыми пережитками традиции, а оба элемента применяются творчески и сознательно. Отсюда вытекает более широкое значение его произведений по сравнению с более ранними памятниками архитектуры.

Средневековое начало играет также большую роль в оформлении внутренних помещений. Сан Джованни — это, в сущности, римский Пантеон, воспринятый сквозь призму пармского Баптистерия. Вертикальные гурты, которых не знала античность, идут из средневековой архитектуры.

Основной замысел внутреннего пространства Санта Мариа дельи Анджели — *пространство, ограничиваемое сводом,* а не стенами — также идет из средневековой архитектуры. Подобные принципы оформления пространства встречаются очень часто в средневековой архитектуре, начиная с Сант Амброджо в Милане и кончая собором в Вероне. Этот принцип лежит также в основе ряда памятников, которые видел Микельанджело: собора во Флоренции, Санта Мариа Новелла и Ор Сан Микеле.

Даже венчающий карниз палаццо Фарнезе, проработанный в своих деталях согласно античным образцам, напоминает в большей степени средневековые карнизы, чем эпоху ренессанса и античность. Он задуман не как горизонтальное завершение, а в качестве монументального увенчания архитектурной массы. В этом он подобен зубчатому карнизу в Барджелло и в палаццо Веккио во Флоренции. Впрочем, в последних памятниках карниз как бы наложен снаружи на здание, тогда как у Микельанджело он вырастает из самой архитектурной массы.

Однако ничто так не показательно для роли средневековья в поздних архитектурных произведениях Микельанджело, как его Porta Pia. Здесь, в противовес античной форме триумфальной арки, возрождается средневековый тип зубчатых городских ворот.

Он открыл, таким образом, в античности *субстанциональность* архитектурного тела. Он нашел в средневековье *функциональность* элементов, которая пришла в забвение в эпоху ренессанса. При этом он вдохнул в безжизненно застывшую массу античности живые силы и поставил перед сверхматериальной функциональностью средневековья задачу *организации и ограничения массы*.

Но основной замысел, на службу которому он ставит одухотворенную античную массу и материализованную готическую динамику, был совершенно новым. Этот замысел — восприятие здания как *органического тела,* в котором царят освобожденные от всего случайного силы бытия. Благодаря этому архитектура Микельанджело как бы изымает человека из сферы обыденной жизни и приобщает его к некоторой более высокой области.

Отсюда легче всего понять своеобразное отношение Микельанджело к средневековью, к ренессансу и к барокко. По своему образу мышления он не является мастером ренессанса, однако нельзя считать, что он непосредственно подготовляет барокко. Он знаменует особую эпоху в развитии стиля, лежащую между двумя этими этапами и требующую особых критериев для оценки.

Архитектура ренессанса является созданием *естественного человека* и служит его оболочкой и обрамлением. Поэтому она, впервые после античности, строится по человеческой мерке и использует архитектурные элементы как средство для создания рациональных и наглядных членений, которые внушают зрителю уверенность, что он сам может воссоздать это сооружение (тогда как фактически конструктивные моменты нередко совершенно не совпадают с художественным рациональным расчетом). Наоборот, архитектура барокко исходит из *естественного пространства.* Она рассматривает здание как составную часть пейзажа. Она разбивает здание, вздымает и изгибает формы, чтобы придать им более воздушный характер и повысить игру светотени. Она придает иллюзорную глубину внутреннему пространству, неразрывно связанному с беспредельным пространством мира. Растворяясь в этом естественном воздушном пространстве, архитектурное здание теряет свою обособленность.

В противоположность этому архитектура Микельанджело не является ни обрамлением естественного человека, ни украшением естественного пространства (т. е. сферой человеческой жизни). Она образует *замкнутый самостоятельный мир,* который в себе самом несет свой смысл. Среди двух эпох—

ренессанса и барокко — ориентированных на земное, архитектура Микельанджело проникнута насквозь стремлением к созданию обособленного мира. Но она развивается в ту эпоху, когда вера в средневековую потусторонность уже давно угасла. Поэтому архитектура Микельанджело и не ставит своей задачей воплощение потустороннего мира (как в средневековых соборах). Его архитектура стремится к созданию мира «имманентных сущностей». По своему главному направлению искусство Микельанджело так же далеко от ренессанса, как и от барокко. Его следует обозначать не как промежуточный этап, соединяющий две эпохи, а скорее как *диалектическую антитезу,* которой, правда, неизбежно предшествует этап ренессанса и за которым следует дальнейший этап — барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА

Творчество Микельанджело было издавна предметом пристального изучения. Литература о Микельанджело необозрима. Одна библиография, составленная Штейнманом и Витковером, представляет увесистый том в несколько сот страниц. Однако большинство работ о Микельанджело рассматривает преимущественно его творчество в области скульптуры и живописи. Архитектурные произведения Микельанджело до последнего времени были мало исследованы. Книга Геймюллера вышла тридцать лет назад и в настоящее время несколько устарела как по своему материалу, так и по чисто описательному способу изложения. Между тем, за последнее время появились исследования, посвященные отдельным архитектурным произведениям Микельанджело. Среди них значительную роль играют издания архитектурных рисунков, позволяющих восстановить творческий процесс мастера. Большое внимание привлекают к себе в этих работах: проблема стиля, отношение Микельанджело в ренессансу и барокко и его место в истории архитектуры.

В целях ознакомления советского читателя с этими работами о Микельанджело, в настоящем издании собран ряд статей, рассеянных по страницам специальных иностранных журналов. Таким путем оказалось возможным дать нашему читателю новый материал, еще не вошедший в общие обзоры творчества Микельанджело. Ценность приводимых в сборнике статей заключается главным образом в новизне материала и в наблюдениях, касающихся ряда архитектурно-художественных проблем. В частности анализ капеллы Медичи, даваемый А. Попп, представляет образец тщательного монографического изучения отдельного памятника.

Вместо с тем, следует указать на то, что методологические позиции приведенных авторов ни в какой степени не отвечают задачам марксистского истолкования искусства. Большая часть помещенных статей принадлежит немецким искусствоведам, представителям различных направлений формалистического искусствознания. Большинство их примыкает к «венской школе», основателями которой были Ригль и Дворжак. Несмотря на то, что последний в своих работах, в частности в «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte» (вышедшей на русском языке под названием «Очерки по истории средневекового искусства». М. Изогиз, 1934) и в истории итальянского искусства (выходящей в ближайшее время в русском переводе), делает по-

пытки выйти из рамок чисто формалистического изучения искусства и рассматривает художественные явления в тесной связи с идейными течениями эпохи,—его идеалистические установки препятствуют раскрытию обусловленности этих идейных моментов общественными отношениями и формами классового бытия. И. Маца в своем предисловии к «Очеркам по истории средневекового искусства» Дворжака говорит:

«Наибольший интерес в работах Дворжака представляет тот факт, что — он — в противовес тому крылу буржуазного искусствоведения, представители которого сознательно отгораживаются в своих изысканиях и в своей методологии от философии, от философских обобщений, — старается опираться на классическое наследие буржуазной философии. Он в основном строит свою концепцию понимания развития искусства на основных положениях философии искусства Гегеля и, в известной мере, в границах империалистического развития буржуазного сознания, проводит эту концепцию на конкретном материале. Коротко говоря, Дворжак — ярко выраженный объективный идеалист, старающийся придерживаться диалектического метода Гегеля».

Эти методологические недостатки Дворжака присущи и большинству авторов работ, помещенных в сборнике.

* * *

1. *К. Тольнай (K. Tolnay),* Микельанджело (биографический очерк). Статья из словаря художников «Thieme-Becker Künstler-Lexicon».

Автор статьи—венгерский искусствовед К. Тольнай (прежде жил в Гамбурге, ныне в эмиграции в Париже), один из лучших знатоков Микельанджело. Статья дает хронологическую канву жизни и творчества Микельанджело, основанную на последних историко-художественных и архивных данных. Настоящая статья включена в сборник потому, что понимание архитектурных произведений Микельанджело невозможно без ознакомления с развитием всего его творчества.

2. *К. Маковский (C. Mackowsky),* Архитектурные произведения Микельанджело. Глава VI (Die architektonischen Schöpfungen) из книги «Michelagniolo».

Монография Маковского, вышедшая в 1925 г. 4-м изданием, является одной из лучших сводных работ о Микельанджело. Автор дает живую и яркую характеристику архитектурного творчества мастера на фоне развития всей итальянской архитектуры XV—XVI вв. Недостатком работы К. Маковского является то, что в своем изложении он обходит художественные проблемы архитектуры и социальную характеристику эпохи подменяет бытовыми и биографическими данными.

3. *Э. Пановский (E. Panovsky),* Плафон Сикстинской капеллы. Введение к книге «Die sixtinische Decke» (Leipzig 1923).

Включение этой статьи в сборник вызвано тем, что, в противовес Вёльфлину («Классическое искусство», русск. пер. 1913), автор рассматривает сикстинский плафон не как произведение живописи, а с точки зрения его архитектурно-композиционной и пространственной функций.

Вазари говорит по поводу плафона Сикстинской капеллы: «Композиция этого произведения задумана соответственно тому, что свод поддерживают опорные столбы—по шести с боков и по одному впереди и сзади. Над столбами Микельанджело написал сивилл и пророков, высотою по шести локтей, в средней части

потолка — ряд картин, начиная с сотворения мира вплоть до потопа и опьянения Ноя, в люнетах же — всю родословную Иисуса Христа. Принцип перспективных сокращений не применен в композиции, и отправная точка зрения в ней отсутствует; скорее он композицию подчинял фигурам, чем фигуры композиции, довольствуясь тем, чтобы выполнить фигуры, обнаженные и одетые, с таким совершенством рисунка, что никогда не создавалось и создать невозможно произведения столь превосходного, да и подражать ему очень трудно» (*Вазари,* Жизнеописания, пер. Б. Грифцова, М., «Academia», т. II, стр. 338—339).

4. *А. Попп (A. Popp),* Творческая история капеллы Медичи. Глава из книги «Die Medici-Kapelle Michelangelos», 1922, стр. 21 и сл.

В противовес первой, не приводимой в нашем сборнике, главе работы А. Попп, в которой анализ композиции капеллы носит отвлеченно-формалистический характер, глава о развитии творческого замысла Микельанджело отличается более конкретным характером, так как основана на материале рисунков и чертежей мастера. Недостаток работы Попп в том, что автор с неизменной настойчивостью стремится *логически* обосновать переход Микельанджело от одного проекта к другому; Попп воспринимает художественное творчество несколько рационалистически, почти как решение математической задачи. Изложение Попп крайне запутанно. Перевод местами должен был носить характер пересказа.

В дополнение к чисто формалистическому толкованию Попп, приводим раскрытие идейного замысла скульптуры, предложенное К. Юсти. По его мнению, основная идея капеллы связана с катастрофой дома Медичи, в судьбе которого принимал непосредственное участие сам Микельанджело. «С величием этого дома была связана мощь и слава Италии. Это особенно ясно, если припомнить, что в 1523 г. один из величайших мыслителей Италии — Макиавелли — посвятил свой труд сначала Джулиано Медичи, а после его смерти—Лоренцо. В основе этой работы («Князь») — старинная мечта Данте «о князе-освободителе», который должен восстановить Италию и изгнать из нее варваров. Эта мечта была не только литературной утопией, но выражала могучее идейное движение, охватившее передовые умы Италии, стремившиеся к объединению страны. Некоторые думали, что это дело выполнит Лоренцо, так как он был предназначен к этому своим положением и личными дарованиями. После обручения Лоренцо с Марией Овернской в Париже казалось, что эта цель близка к осуществлению, но случилось так, что рассудок герцога помрачился, душевная болезнь свела его вскоре в могилу. Надежды дома Медичи рушились, и мечта о «князе-освободителе» не осуществилась». Юсти предполагает, что с этими идеями связаны аллегорические фигуры времен дня, намекающие на преходящий характер всего земного, противопоставленного «неизменности, непреходящему миру небес, Марии и святых». (Подробное об этом см. Popp, цит. соч., стр. 163—166).

5. *К. Тольнай,* План капеллы Медичи. Отрывок из статьи «Handzeichnungen Michelangelos im Archiv Buonarotti», помещенной в «Münchener Jahrbuch für bildende Kunst», кн. V, 1928, стр. 379—392.

Статья приведена в сборнике как дополнение к статье Попп. Тольнай пытается раскрыть идейный смысл композиции капеллы, ее «иллюзорность», которую А. Попп исследует с чисто формалистической точки зрения.

6. *К. Тольнай,* Лестница Лауренцианской библиотеки. Оттуда же, что и предыдущая статья, стр. 399—409.

Изучая развитие композиции лестницы, Тольнай пытается осознать художественный смысл отдельных вариантов, художественную выразительность архитектурных форм. В связи с созданием этой лестницы стоят приведенные ниже письма Микельанджело к Дж. Вазари и Б. Амманати («Переписка М. А. Буонаротти», пер. М. Павлиновой, СПБ. 1914; отсюда же взяты и все последующие цитаты из писем Микельанджело).

Микельанджело к Джорджо Вазари *Рим, 28 сентября 1555 г.*

Дорогой друг,

Будьте уверены, что если бы я мог вспомнить, как я скомбинировал лестницу библиотеки Сан Лоренцо, о которой мне много говорили, то я не заставил бы себя просить сказать это. Я вспоминаю, как сквозь сон, разговор о какой-то лестнице, но не думаю, чтобы это была как раз та самая, потому что она мне кажется сейчас страшной глупостью. Все-таки опишу ее вам. Вы берете некоторое количество овальных ящиков, различной длины и ширины, но все вышиною в одну пядь. Самый большой из них вы кладете на землю, на таком расстоянии от двери, насколько вы хотите, чтобы лестница была отлога или крута. На этот ящик вы кладете другой, несколько меньше первого, чтобы на нижнем осталось пространство, нужное для ноги поднимающегося человека. Затем продолжаете постепенно их уменьшать и приближать к двери, все поднимаясь. Последняя ступенька должна быть такой же величины, как входное отверстие двери. Овальная часть лестницы должна иметь как бы два крыла, одно—с одной стороны и другое—с другой, состоящие из такого же числа ступеней, не овальной формы; последние будут служить для прислуг, средняя же часть лестницы—для господ. От середины этой лестницы наверх завитки крыльев должны загибаться к стене вместе со всей лестницей на три пальмы[1] так, чтобы основание входа ничем не было занято и со всех сторон оставалось открытым. Пишу вам вещи, право, довольно смешные, но знаю, что вы поймете, что надо делать.

Ваш Микельанджело.

Микельанджело к Бартоломео Амманати во Флоренции

Рим, 15 февраля 1559 г.

Мессер Бартоломео,

Я писал вам о том, что сделал из глины маленькую модель лестницы библиотеки; посылаю ее вам теперь в коробке. В такой маленькой пропорции я вам мог, конечно, дать только понятие о ней; припоминаю, что то, о чем я говорил, было обособлено и не соприкасалось ни с чем, кроме двери библиотеки. Того же принципа я и держался. Лестницы, находящиеся по бокам, не должны иметь таких же перил, как главная, но между каждыми двумя ступеньками должен быть цоколь, как этого требует орнаментика. Насчет баз, симусов (верхняя часть карниза) и карнизов я говорить не буду, потому что вы на месте лучше сможете увидеть необходимость того или другого. Мне кажется, что если эта лестница будет сделана из дерева, то есть из хорошего ореха, то выйдет лучше, чем из камня, и будет больше гармонировать со скамейками, балконами и дверью. Больше сказать вам нечего. Я весь ваш, слепой, глухой старик, с непослушными руками и всем телом.

Ваш Микельанджело Буонаротти, в Риме.

[1] Пальма—около 9 см.

По поводу лестницы Лауренцианской библиотеки Вазари говорит:

«Но еще лучше он показал и дал понять свою оригинальность в библиотеке той же церкви Сан Лоренцо расстановкой окон, расчленением потолка и удивительнейшим вестибюлем. Нигде не найти такого вольного изящества частей и целого, как здесь, в пюпитрах, нишах и карнизах; не найти и лестницы столь удобной, как эта, ступени которой дают такие причудливые изгибы и которая так далека от обычных приемов других художников, что всякий изумляется ей».

7. *К. Тольнай,* История купола собора св. Петра. Отрывок из статьи «Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos», помещенной в «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 51, 1930, стр. 1—48.

Сохранилась значительная переписка Микельанджело, связанная с постройкой купола собора св. Петра, и ряд свидетельств современников. Из числа этих документов, по большей части касающихся деловой стороны постройки и интриг соперников Микельанджело, здесь приводятся материалы, представляющие интерес для понимания архитектурного замысла мастера.

«В 1546 г. умер Антонио да Сангалло, и некому стало руководить постройкой собора св. Петра. Папа и соборные депутаты много спорили, кому ее поручить. Наконец, его святейшество, думаю—по внушению божьему, решил послать за Микельанджело, но тот отказался занять это место и, чтобы снять с себя такую обузу, сказал, что архитектура—не его дело. В конце концов, так как просьбы ни к чему не вели, папа приказал ему принять эту работу. Тогда с великой неохотой и против воли пришлось ему к ней приступить. Однажды, отправившись в собор св. Петра, чтобы посмотреть сделанную Сангалло деревянную модель и самую постройку, он нашел там всю компанию сангалловскую; они собрались возле него и лучшего ничего не нашли, как сказать, что поручение этой работы ему их очень радует и что эта модель—пастбище, которое никогда не перестанет доставлять им корм. «Правду говорите», ответил им Микельанджело, разумея (так он объяснил другу), что они несмыслящие в искусстве бараны и быки; и часто потом публично заявлял, что Сангалло оставил храм без света, а с наружной стороны—слишком много колонн, один ряд поверх другого, и что благодаря всем этим выступам, пирамидам и мелочности частей он гораздо ближе к немецким творениям, чем к хорошему античному стилю или ласкающей взгляд красивой манере современной; помимо того, можно было сберечь пятьдесят лет времени и больше трехсот тысяч скуди расхода, сделав храм более величественным, грандиозным, легким для выполнения, более правильным, красивым и удобным. Все это он и показал потом на сделанной им модели, доведя храм до той формы, какую имеет он сейчас, и доказав, что все сказанное им—сущая правда. Модель эта обошлась в 25 скуди и сделана была в пятьдесят дней, а Сангалло, как мы упомянули, потратил больше четырех тысяч и тянул работу много лет...

Наконец, папа Павел именным приказом назначил его полновластным начальником постройки с правом строить и сносить что угодно, увеличивать, уменьшать и видоизменять, как ему заблагорассудится, и подчинил его воле всех помощников. Тогда Микельанджело, видя к себе такое доверие папы, показал свое бескорыстие и потребовал, чтобы в указе было упомянуто о том, что он ведет постройку ради любви божьей, без всякого вознаграждения.

В конце концов и папа одобрил сделанную Микельанджело модель, сообщавшую собору меньшие размеры, но бо́льшую грандиозность, к удовольствию

всех людей сведущих, хотя кое-кто из слывущих знатоками (на самом деле таковыми не являющихся) ее не одобрили. Он нашел, что четыре основных пилястра, сделанных Браманте и сохраненных Антонио да Сангалло, на которых держится вся тяжесть купола, слишком слабы, и дополнил их двумя витыми лестницами со ступеньками настолько пологими, что по ним на ослах возят груз до самого верха, равным образом и люди могут ехать на конях до верху арок. Сделал он над травертиновыми арками карниз, идущий кругом, — произведение удивительное, изящное, непохожее на другие; лучше в таком роде и сделать нельзя. Принялся он и за обе большие ниши-трансепты и, где прежде по плану Браманте, Бальдассаре и Рафаэля, которому последовал также Сангалло, как мы упоминали, делалось восемь табернаклей, там, со стороны кладбища, доведя их число до трех, он устроил три капеллы, а под ними—травертиновый свод и ряд светлых окон разной формы и огромных размеров» (*Вазари*, Жизнеописания, М., «Academia», 1933, стр. 377 и сл.).

Микельанджело к Бартоломео Амманати

Рим, 1555 г.

Дорогой друг,

Нельзя оспаривать превосходство Браманте над всеми архитекторами, начиная с древних. Он первый составил план для Сан Пьетро, не запутанный, а простой и ясный, светлый и со всех сторон открытый, так что он не портит ни одной части дворца; его считали чудной вещью, как это и сейчас еще видно; поэтому всякий, кто уклонится от указаний Браманте, как это сделал Сангалло, удалится от истины. Это признáет каждый, кто посмотрит на его модель. Во-первых, Сангалло, округляя постройку с внешней стороны, лишает ее всего света, который она имеет у Браманте, и это еще не все; сверху и снизу у него множество темных углов и закоулков, которые могли бы служить всевозможным грязным намерениям,—можно подумать, что он был тайным сообщником бандитов, фальшивомонетчиков, беременных монахинь и других негодяев. Вечером же, когда будет закрываться церковь, понадобится более двадцати пяти человек, чтобы обыскать все углы, не прячется ли там кто-нибудь, да и то тех, кто там спрячется, можно будет найти с большим трудом. Затем, развивая план Браманте, как это делает Сангалло своим добавочным планом, необходимо будет снести капеллу св. Павла, комнаты дель Пиомбо, Руоту и еще многие другие постройки Ватикана. Боюсь, что не пощадят и Сикстинскую капеллу. Что касается уже готовой внешней части этого здания, она, как говорят, уже стоила 100 000 дукатов, тогда как ее можно было сделать за 16 000. Не много потеряли бы, если бы ее разрушили, так как камни, употребленные на фундамент, ничего не стоят, и вся постройка выгадала бы 200 000 скуди и 300 лет времени. Таково мое мнение, и притом вполне беспристрастное, так как победа в этом мне будет стоить больших потерь. Если вы передадите это папе, вы меня этим очень обяжете. Я чувствую себя хорошо.

Ваш Микельанджело.

Если воспользоваться планом Сангалло, то не останется в целости ничего, что было сделано в мое время, а это будет большая потеря.

«Хотя Микельанджело и видел, что дело с собором подвигалось мало, все же к этому времени он уже выполнил бóльшую часть фриза над окнами изнутри, а извне—двойные колонны кругом тамбура, на котором, как будет рассказано, по-

местят купол. Лучшие его друзья — кардинал ди Карци, мессер Донато Джанотти, Франческо Бандини, Томазо деи Кавальери и Франческо Лоттини—убеждали его, раз он сам видит, как затягивается возведение купола, сделать по крайней мере модель. Несколько месяцев он не решался, наконец приступил к работе и мало-помалу выполнил из глины небольшую модель, чтобы можно было по ней, по начерченным им планам и профилям, сделать деревянную модель больших размеров, которую в год с небольшим выполнил по его указаниям мастер Джованни Франчезе очень аккуратно и внимательно, притом такой величины, чтобы все измерения и пропорции этого маленького храма, имея основою масштаба древнеримскую пядь, совершенно соответствовали размерам храма большего. Тщательно исполнены все части постройки: колонны, постаменты, капители, двери, окна, карнизы, выступы—словом, каждая частность. Он знал, что для такой постройки меньшего сделать и нельзя, чтобы у христиан и даже во всем мире не было здания, лучше украшенного и более грандиозного.

Окончание модели чрезвычайно обрадовало не только всех его друзей, но и весь Рим. Однако потом произошла задержка и приостановка постройки по случаю смерти Павла IV и избрания на его место Пия IV, который поручил возведение павильона в бельведерском садике Пирро Лигорио, сделав его дворцовым архитектором. Впрочем, и Микельанджело он не оставил без милостей и заказов. Он подтвердил указы Павла III и Павла IV касательно его участия в постройке собора св. Петра и вернул ему часть доходов и вознаграждений, отнятых у него Павлом IV, и во многих своих начинаниях нашел применение силам Микельанджело, современем понудив его энергично приняться за постройку собора». (*Вазари*, Жизнеописания, стр. 40.)

Микельанджело к кардиналу Родольфо Пио ди Капри в Риме

Рим, 13 сентября, 1560 г.

Мессер Франческо Бандини сообщил мне вчера мнение Вашей Светлейшей и Преосвященной Милости относительно постройки собора св. Петра, которая, по вашим словам, не может итти хуже. Это меня, правда, очень огорчило, как оттого, что вы плохо обо всем осведомлены, так и потому, что я, больше чем кто-либо на свете, желаю, чтобы эта работа шла хорошо. Мне кажется, если я не льщу себе, что работа подвигается как нельзя лучше. Но, может быть, старость и мои личные интересы вводят меня в заблуждение. Поэтому, не желая приносить вреда всей постройке, я хочу как можно скорее просить святого отца освободить меня или, еще больше, чтобы выиграть время, хочу умолять Вашу Святейшую и Преосвященнейшую Милость снять с меня эту ответственность, которую, по желанию папы, я, как вы знаете, добровольно и безвозмездно взял на себя 17 лет тому назад. Теперь видно, что́ я сделал для этой постройки за все это время. Возвращаюсь опять к тому же и настоятельно прошу вас освободить меня от этой работы; на этот раз вы не сможете мне ничем оказать бо́льшей услуги. Со всей преданностью целую руку Вашей Светлейшей и Преосвященнейшей Милости.

Вашей Светлости и Преосвященнейшей Милости покорный слуга.

8. *К. Тольнай*, Капитолий. Из той же статьи, что предыдущий отрывок.

9. *Г. Зедльмайр (H. Sedlmayr)*. Композиция площади Капитолия. Статья «Die Area capitolina des Michelangelo», помещенной в «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1931, стр. 176—178.

Полемика между Тольнаем и Г. Зедльмайром интересна потому, что частный вопрос оформления площади Капитолия связывается ими с принципиальными проблемами художественного истолкования архитектуры. Наблюдение Зедльмайра ставит под сомнение «символическое» толкование Тольная и требует в первую очередь более пристального и конкретного изучения композиции площади не по плану, а в живом ее восприятии зрителем. Правда, Зедльмайр ограничивается лишь частными наблюдениями над композицией Микельанджело, а не раскрывает ее идейного смысла.

Вазари говорит о работе Микельанджело следующее:

«Пожелал римский народ с милостивого разрешения папы придать Капитолию красивый, соответствующий его назначению вид, поставив колонны, устроив пьедесталы, пологие лестницы с широкими ступенями и античными статуями, и по этому поводу просили совета у Микельанджело, который сделал для них прекрасный и очень богатый план. С восточной стороны, где дворец Сенаторов, он спроектировал травертиновый фасад и лестницы, поднимающиеся с двух сторон на террасу, посредине которой—вход в залу дворца; у лестниц величественные изгибы с балюстрадами, которые служат опорою и парапетами. Чтобы сделать лестницы пышнее, поместил перед ними на постаментах две античных мраморных статуи, одна из этих лежащих фигур изображает Тибр, другая Нил, каждая в десять локтей, произведения редкостные; посредине в большой нише предполагалось поставить Зевса. Затем с южной стороны облек он палаццо деи Консерватори богатым и сложным фасадом, устроил внизу лоджии с колоннами и нишами, предназначенными для античных статуй, а вокруг — различные орнаменты, оконные и дверные, частью уже сделанные; напротив него, с северной стороны, намеревался он выполнить другой такой же фасад, под церковью Арачели, и рядом пологую лестницу, спускающуюся в западном направлении, с оградой и парапетом; здесь должен быть главный вход, украшенный постаментами для благородных статуй, которыми так богат Капитолий. Посреди площади, на овальном постаменте, поставлен знаменитый бронзовый конь, на котором восседает Марк Аврелий; эту скульптуру тот же папа Павел приказал перенести с Латеранской площади, куда ее поместил Сикст IV. Вся постройка уже и сейчас выглядит прекрасно, ее стоит назвать среди произведений, достойных Микельанджело. Теперь она заканчивается римским дворянином мессером Томазо деи Кавальери, который был, да и сейчас остается, лучшим из всех друзей Микельанджело, о чем речь пойдет ниже» (*Вазари*, Жизнеописания, стр. 380—382).

10. *К. Тольнай,* Porta Pia. Из той же статьи, что отрывки 7 и 8.

11—12. *Р. Соботта (R. Sobotta):* Значение Микельанджело в истории архитектуры. Отношение Микельанджело к архитектурной форме. Две главы из книги «Michelangelo und der Barockstil» (Berlin 1933).

Работа Соботта является его докторской диссертацией. Соботта дает ряд ценных наблюдений, но его работа значительно теряет от того, что понятие «барокко» трактуется автором как абстрактная категория, определяемая терминами Франкля (*P. Frankl,* Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst). Автор видит свою задачу в номенклатурной классификации творчества Микельанджело. Но такая постановка проблемы очень спорна.

13. *К. Тольнай,* Проблема стиля в архитектуре Микельанджело. Статья «Zu den

späten architektonischen Projekten Michelangelos», помещенная в «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1932, IV, стр. 231—253.

Автор пытается определить историческое место архитектурного творчества Микельанджело. Тольнай отмечает черты противоречий в его творчестве: соединение готических пережитков, принципов ренессанса и черт, предвосхищающих барокко. При этом Тольнай преодолевает ту «фетишизацию» теории стилей, несостоятельность которой особенно очевидна при изучении такого мастера, как Микельанджело. Однако Тольнай впадает в другую ошибку, рассматривая Микельанджело как создателя «имманентных сущностей» и «обособленного мира архитектуры». Эти определения Тольная носят метафизический, совершенно неисторический характер и поэтому с точки зрения марксистской методологии являются самой слабой частью его исследований.

ЛИТЕРАТУРА

Настоящий список не претендует на полноту. Приводятся общие работы и биографии, без которых трудно понять значение Микельанджело как архитектора. Из ранних работ указаны только те, которые до сих пор не устарели.

I. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СВОДКИ

Passerini, La bibliografia di Michelangelo Buonarotti e gli incisori delle sue opere. Firenze 1875.

Steinmann E. u. Wittkower, Michelangelo. Bibliographie 1510—1926, Leipzig 1927 (дана исчерпывающая сводка всей библиографии о Микельанджело за 400 лет; многочисленные указатели об архитектуре см. стр. 459—461 указателя).

Tolnai K., Дополнение к библиографии Штейнмана и Витткoвера в статье «Michelangelo» в «Thieme-Becker Künstler-Lexicon».

II. ИСТОЧНИКИ

Condivi A., Vita di Michelangelo Buonarotti. Roma 1553 (нов. изд. — P. d'Ancona, Милан 1928).

Frey K., Le vite di Michelangelo Buonarotti, Sammlung ausg. Biographien, II. Berlin 1887 (приведены жизнеописания Микельанджело Condivi, Vasari и др.).

Vasari, Vite, изд. Milanesi. Firenze 1906.

Milanesi G., Le lettere di Michelangelo Buonarotti, Firenze 1875.

Frey K., Die Dichtungen Michelangelo Buonarotti. Berlin 1897.

Gaye G. Carteggio inedito d'Artisti. Firenze 1840.

Daelli G., Carte Michelangiolesche inedite. Milano 1865.

Cotti A., Vita di Michelangelo Buonarotti. Firenze 1875.

Milanesi G., Les correspondants de Michelangelo Buonarotti. I. Sebastiano de Piombo. Paris 1890.

Frey K., Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonarotti. Berlin 1899.

III. ОБЩИЕ РАБОТЫ О МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

Berenson B., The Drawings of Florentine Painters, I — II. London 1903.

Bernard E., Le grand et admirable Michelange. Etude esthétique et de l'oeuvre. Paris 1925.

Bertini A., Il problema di non finito nell' arte di Michelangelo. «*Arte*», Roma 1930, стр. 121—138.

Brandi K., Michelangelos künstlerische und religiöse Entwicklung. Статья в «Festschrift für Walter Goetz», Leipzig 1927, стр. 183—200.

Dvorak (Дворжак) M., Geschichte der italienischen Kunst. München 1928, Bd. II; стр. 5—44 (ранний период); стр. 101—117 (архитектура); стр. 127—142 (поздний период).

Grimm H., Leben Michelangelos. Vollständige Ausgabe hrsg. von Ludwig Goidschneider. Wien 1933 (работа о Микельанджело, вышедшая впервые в 1860 г. и с того времени выдержавшая более 15 изданий; основа изложения — биография художника).

Hildebrandt E., Michelangelo. L. & B. 1913. Aus «Natur und Geisteswelt» (популярная сводка; особо выделена Сикстинская капелла; более поверхностна глава об архитектуре).

Justi K., Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900.

Knapp F., Michelangelo («Klassiker der Kunst», Bd. VII).

Knackfuss H., Michelangelo (Knackfuss-Monographien). Leipzig 1900.

Ludwig E., Michelangelo. Berlin 1929.

Mallarmé C., L'ultima tragedia di Michelangelo. Roma 1929.

Ricci C., Michelangelo. Firenze 1901.

Rolland R., La vie de Michel Ange. Paris 1925.

Symonds J. A., The Life of Michelangelo Buonarotti, I — II. London 1893.

Steinmann E., Michelangelo im Spiegel seiner Zeit. Leipzig 1932 (впервые поставлена проблема стиля в искусстве Микельанджело).

Thode H., Michelangelo und das Ende der Renaissance, I—II. Berlin 1902—1903.

Thode H., Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908.

Venturi A., Michelangelo. Translated by J. Redfern. London.

IV. МИКЕЛЬАНДЖЕЛО КАК АРХИТЕКТОР

Ashby Th., Topogr. Study in Rome in 1581. A series of views with a fragment. Text by E. du Perac in the Library of C. W. Dyson Perrins Esq., LO. 1916.

Beltrami L., Giorgio Vasari e Michelangelo nei lavori della basilica vaticana. «Vasari», т. II, 1929, стр. 77—95.

Blanco A., El Capitolio romano, «Arquitectura», 1926, стр. 103—106.

Brinckman A. E., Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern («Handbuch der Kunstwissenschaft»), Berfin—Neubabelsberg 1915.

Burckhardt J., Geschichte der Renaissance in Italien. 4-е изд., 1904.

Fosi L. M., Il Ballatoio della Cupola di S. Maria del Fiore. «Boll. d'Arte del Minist. d. Pubbl. Istruzione», 1927, стр. 610—615.

Frankl P., Die Renaissance Architektur in Italien. Leipzig — Berlin 1914.

Frey D., Architektur of the Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. 160 reproductions with text and catalogues. Hague 1925, итальянское изд. Roma 1924.

Frey D., Michelangelo Buonarotti. Roma 1923, стр. 16—25 (Collezione, Architetti dal XV al XVIII secolo).

Frey D., Michelangelo Studien. Wien 1920.

Garnier Ch., Michelange architecte. «Gazette des Beaux Arts», 1876, стр. 187—203.

Geymüller H., Michelangelo als Architekt und Dekorateur. München 1904.

Gronau G., Dokumente zur Entstehungsgeschichte der N. Sakristei und der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz. «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 32 (1911), Beiheft, стр. 62—81.

Gurlitt C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

Hegelberg L., Die Architektur Michelangelos in ihren Beziehungen zum Manierismus und Barock, «Münshenes Jahrb. bildenden Kunst», 1931, Bd, 8, стр. 264—280.

Heldenreich L. H., Die Tribuna der S. S. Annunziata in Florenz. «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz». 1930, III.

Hoffmnn Th., Entstehungsgeschichte von S. Peter. Zittau i. S. 1928.

Korte W., Zur Peterskuppel des Michelangelo. «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», Bd. 53, II и III, Berlin 1932, стр. 90—112.

Popp A., Unbeachtete Projekte Michelangelos. «Münchener Jahrbücher der bildenden Kunst», N. F. IV, 1927, стр. 389—477.

Redtenbacher R., Wer war Michelangelos Architekturlehrer. «Repertorum für Kunstwissenschaft», 1879, II, стр. 71—72.

Riegl A., Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Schmarsow A., Barock und Rococo. Leipzig 1897.

Schotte H., M. s. Mediceegrüber und Sixtina im Licht der jüngsten Forschung- «Hochland», 17, 1919—1920, Bd. I, стр. 399—406.

Schottmüller F., Michelangelo und das Ornament. Wien 1928.

Schubring P., Die Architektur der italienischen Hochrenaissance. «Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen». Bd. IV, München 1926, стр. 37.

Sedlmayr H., Die Area capitolina des Michelangelo. «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1931, стр. 178—181.

Sedlmayr H., Eine «genetische Monographie». A. E. Popp, Die Med. Kap. Michelangelós. «Kritische Berichte», 1928/29, стр. 187.

Sobotta R., Michelangelo und der Barockstil. Berlin 1933 («Kunstwissenschaftliche Studien», Bd. 13).

Steimann E., Das Geheimniss der Medicigräber. Leipzig 1907.

Tolnay K., Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus. «Repert. für Kunstwissenschaft», Bd. 48. 1927, стр. 157—205.

Tolnay K., Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarotti. Там же стр. 377—476.

Tolnay K., Beiträge zu den späten architectonischen Projekten Michelangelos. «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», Bd. 51, 1930, стр. 1—48.

Tolnay K., Zu den späten architektonischien Projekten Michelangelos (Fortsetzung). «Jahrbuch der prenssischen Kunstsammlungen». Bd. 53. 1932, стр. 231—253, 12 рис.

Tolnay K., Michel Ange et la façade de San Lorenzo. «Gazzete des Beaux Arts», 1934, т. II, январь, стр. 24—46; «Appendici», стр. 40—42.

Wittkower R., Michelangelo's Bibliotheca Laurenziana. «Art Bulletin», 1934, vol. 16, стр. 123—218.

V. ЛИТЕРАТУРА О МИКЕЛЬАНДЖЕЛЛО НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аллеш. Ренессанс в Италии. М. 1916.

Бриллиант С., Микельанджело. Его жизнь и творчество. СПБ. 1891.

Вазари Д., Жизнеописание знаменитых зодчих, скульпторов и живописцев. II. М.—Л. «Academia», 1932.

Вёльфлин Г., Ренессанс и барокко. СПБ. 1913.

Вёльфлин Г., Классическое искусство. СПБ. 1912.

Гримм Г., Микельанджело. Пгр.. 1913—1918.

Зиммель Г., Микельанджело. «Логос», 1911, кн. I.

Патер В., Поэзия Микельанджело (в книге «Ренессанс», М. 1912).

Переписка Микельанджело Буонаротти и жизнь мастера, писанная его учеником Асканио Кондиви. Пгр. 1914.

Реймон М., Микельанджело. СПБ. 1910 и 1918.

Роллан Р. Микельанджело. СПБ. 1910 и 1915.

Шилейко-Андреева В., Великий мастер художественного синтеза Микельанджело. Журнал «Искусство», 1934. № 4, стр. 105—120.

Щербаков Н., Донателло и Микельанджело, как представители итальянской пластики раннего и позднего Возрождения. М. 1916.

Специальных работ о Микельанджело, как архитекторе, на русском языке не имеется.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ *

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

ИЛЛЮСТРАЦИИ ПОЗАДИ ТЕКСТА

---

* Подписи под некоторыми иллюстрациями содержат неполные сведения, не указаны местонахождение и дата; редакция сборника не располагала необходимыми для полноты этих сведений изданиями, в частности аннотациями к рисункам Микельанджело, воспроизведенным в издании Фрея.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



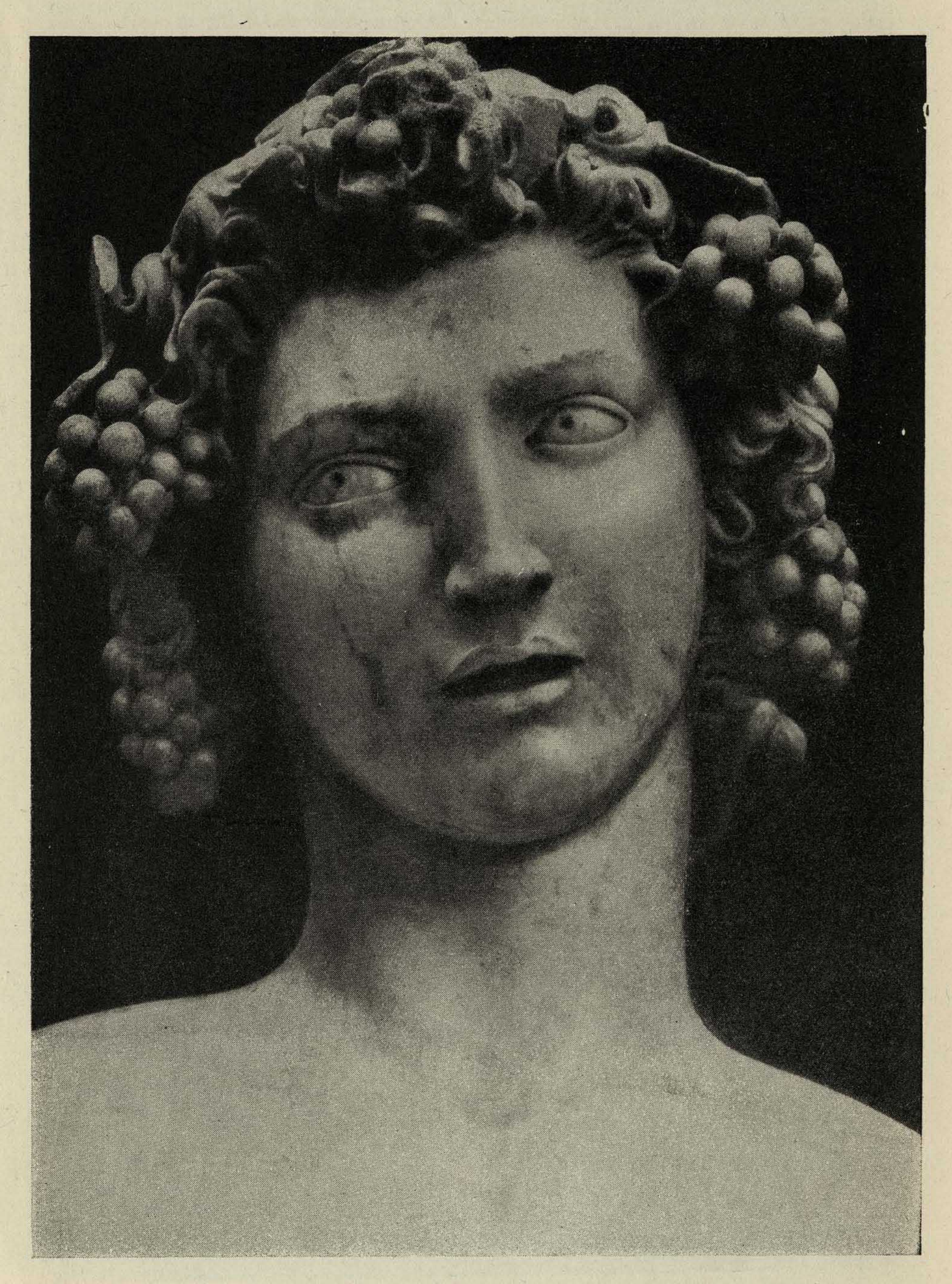
1. Портрет Микельанджело. 1542



2. Этюд, копия фрески Мазаччо. Ок. 1490—1495



3. *Этюд обнаженного тела*



4. Голова Вакха. *1497—1498* (Флоренция, музея Барджелло)



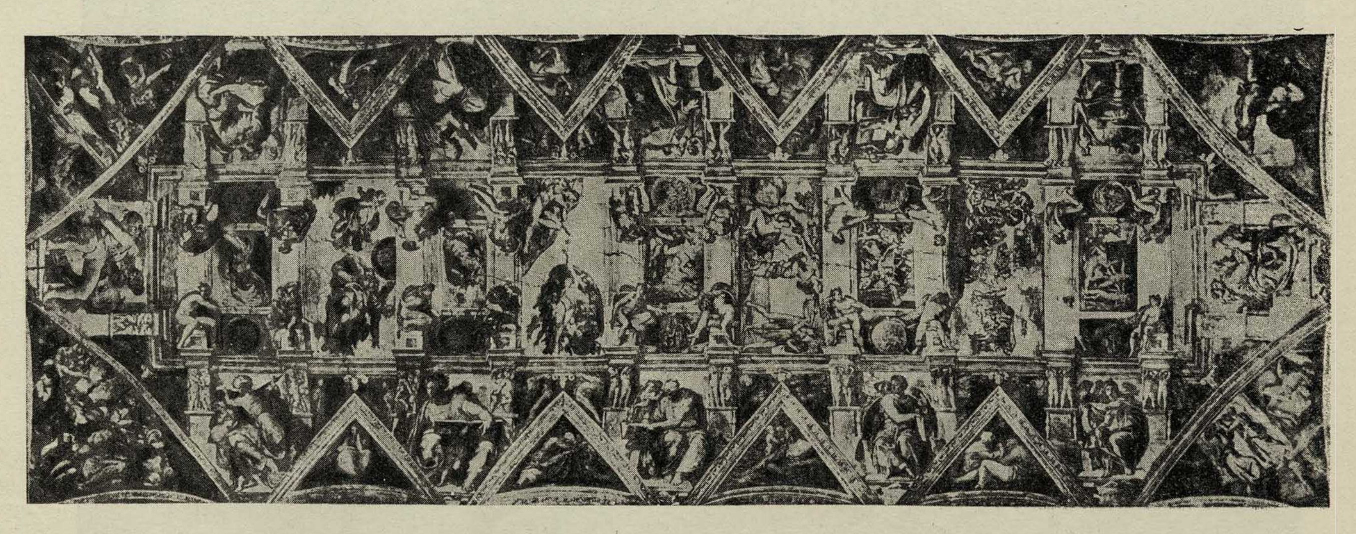
5. Пиэта̀, голова Мадонны. 1501 (собор св. Петра в Риме)



6. Этюд к статуе Давида. 1501—1504

7. Этюд женской головы

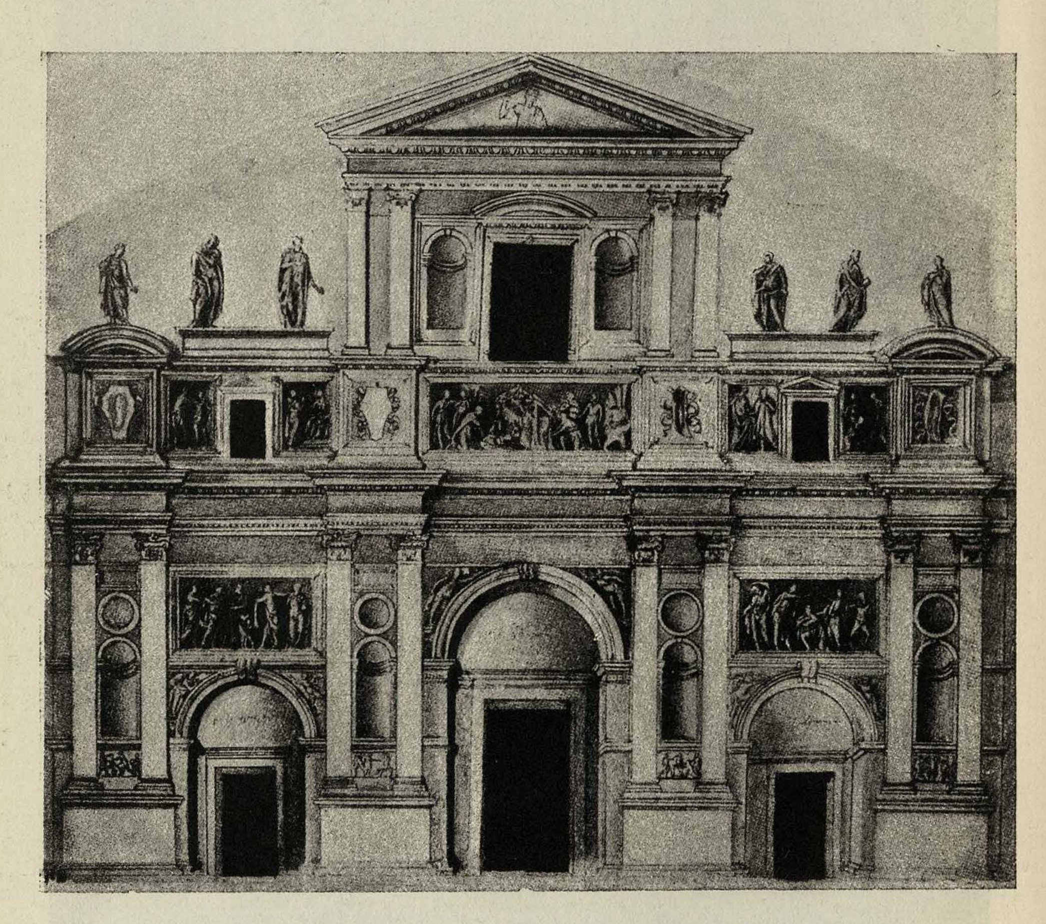




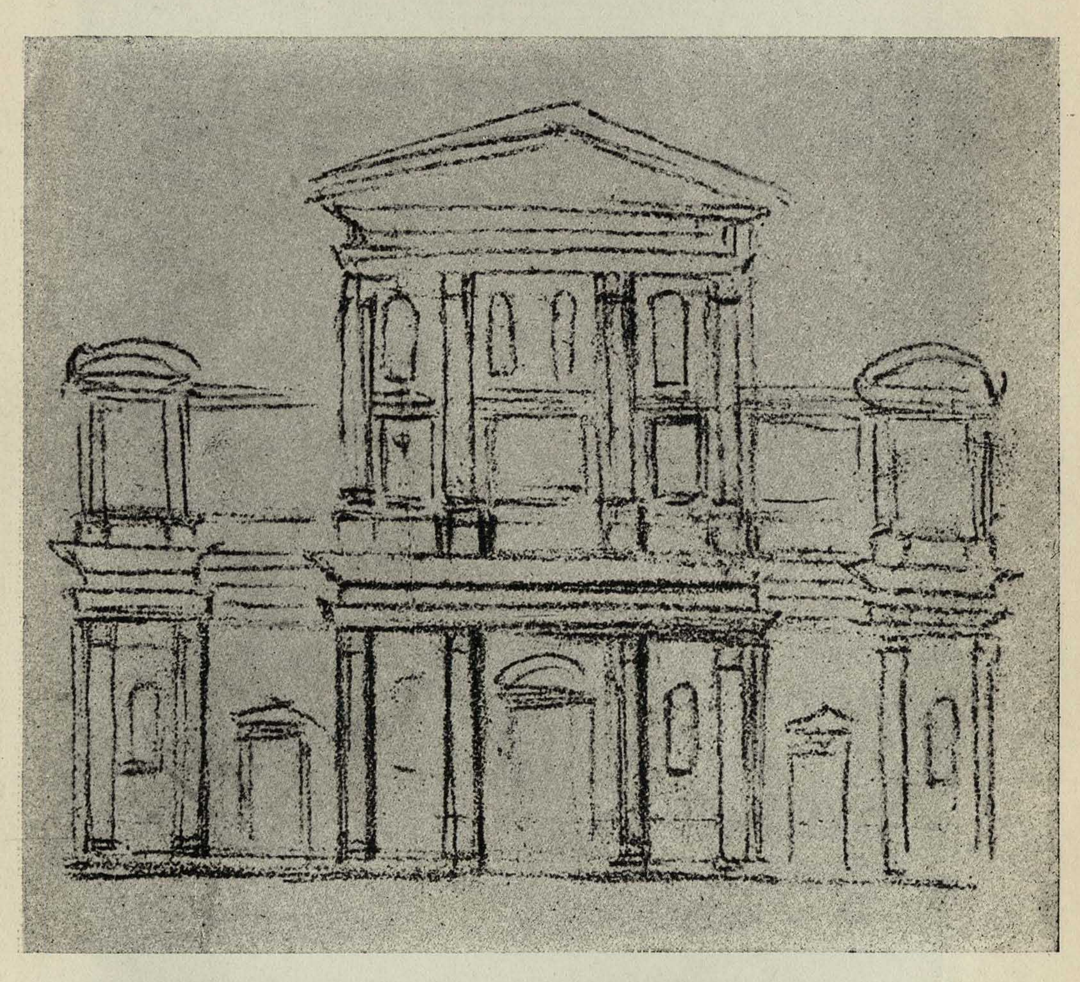
8. Плафон Сикстинской капеллы, 1508—1512.



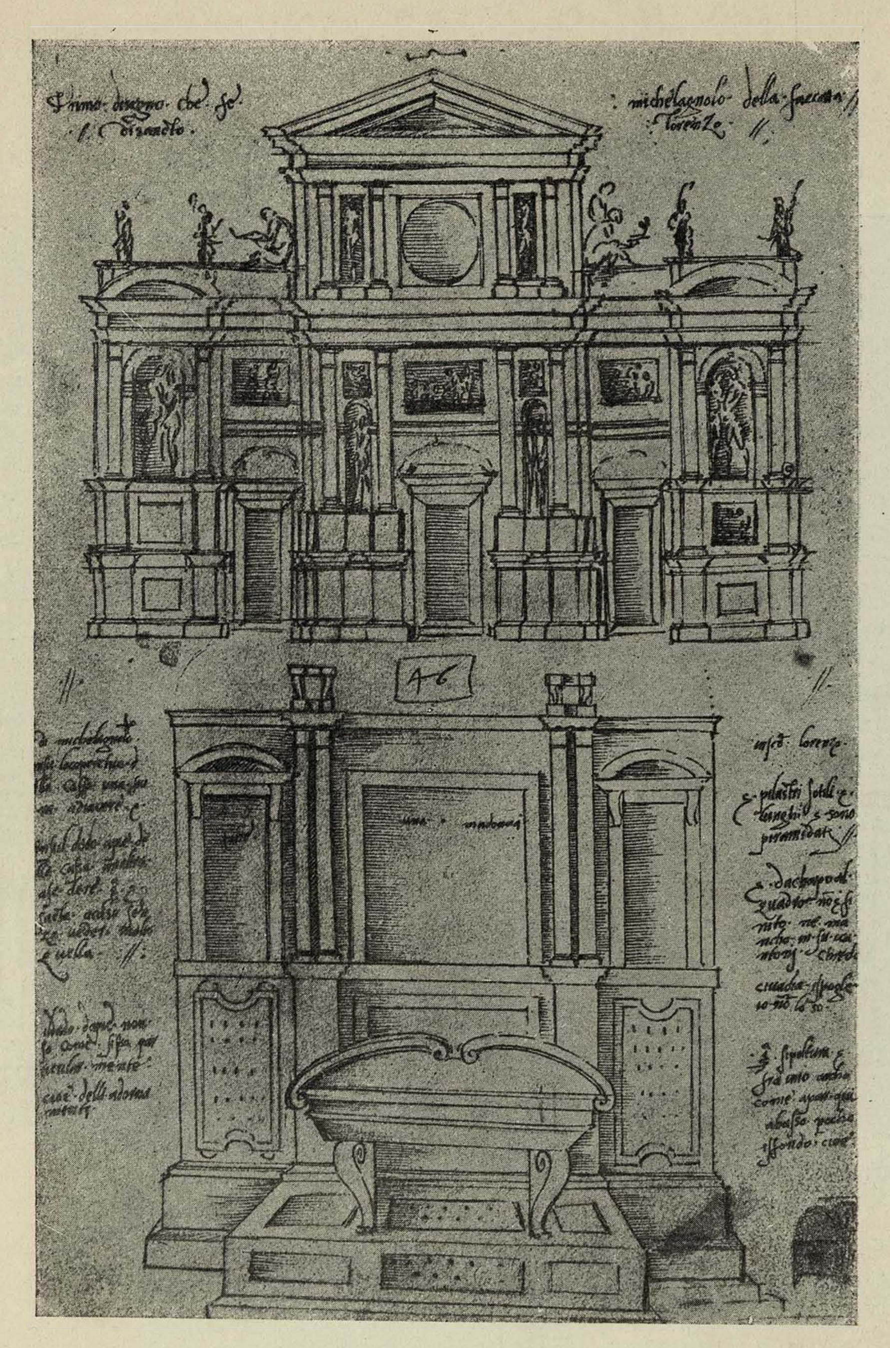
9. *Деталь плафона Сикстинской капеллы*



10. Дж. да Сангалло. Проект церкви Сан Лоренцо

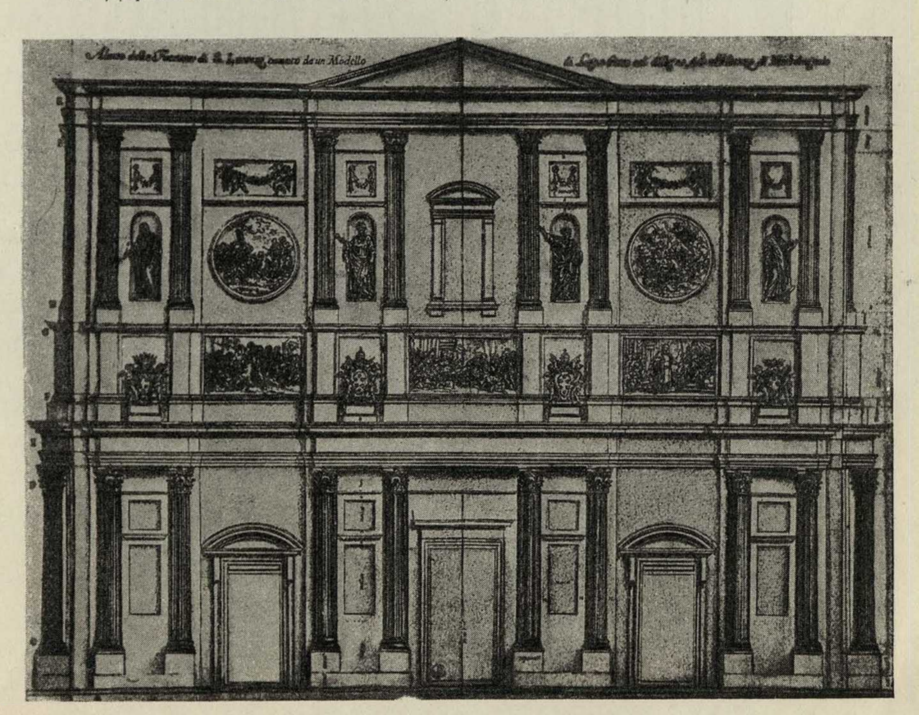


11. Фасад церкви Сан Лоренцо (второй проект)



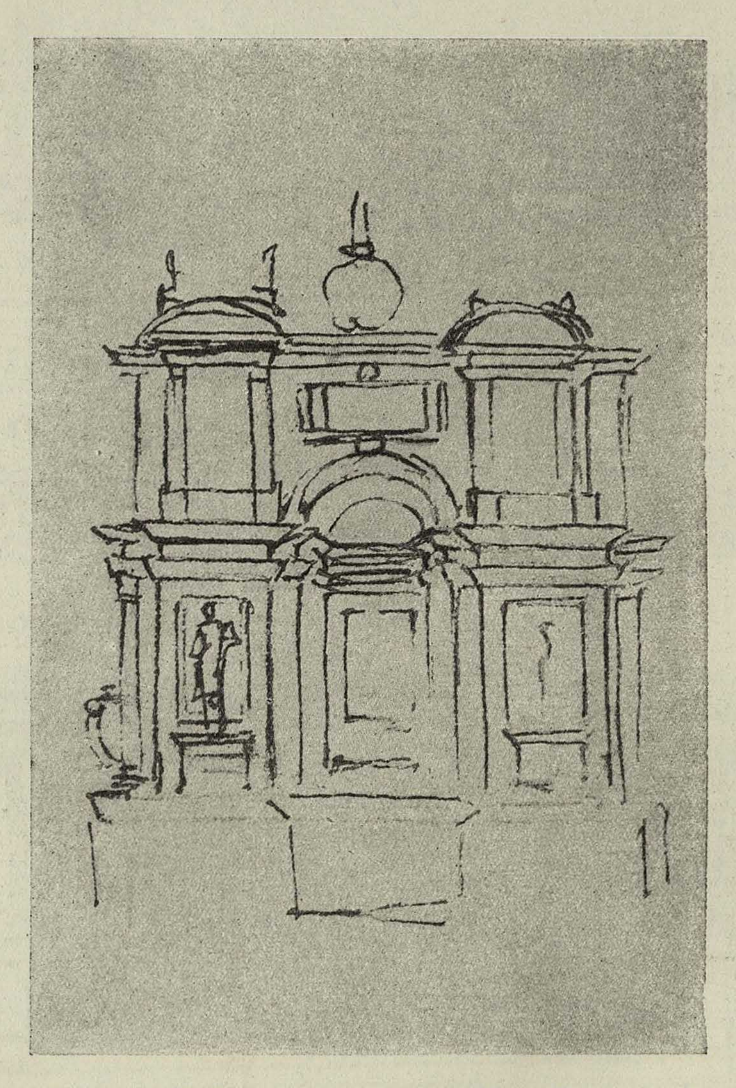
12. А. да Сангалло. Этюд фасада церкви Сан Лоренцо, по Микельанджело (Мюнхен, кабинет гравюр)

13. *Деревянная модель церкви Сан Лоренцо (Флоренция, Академия)*

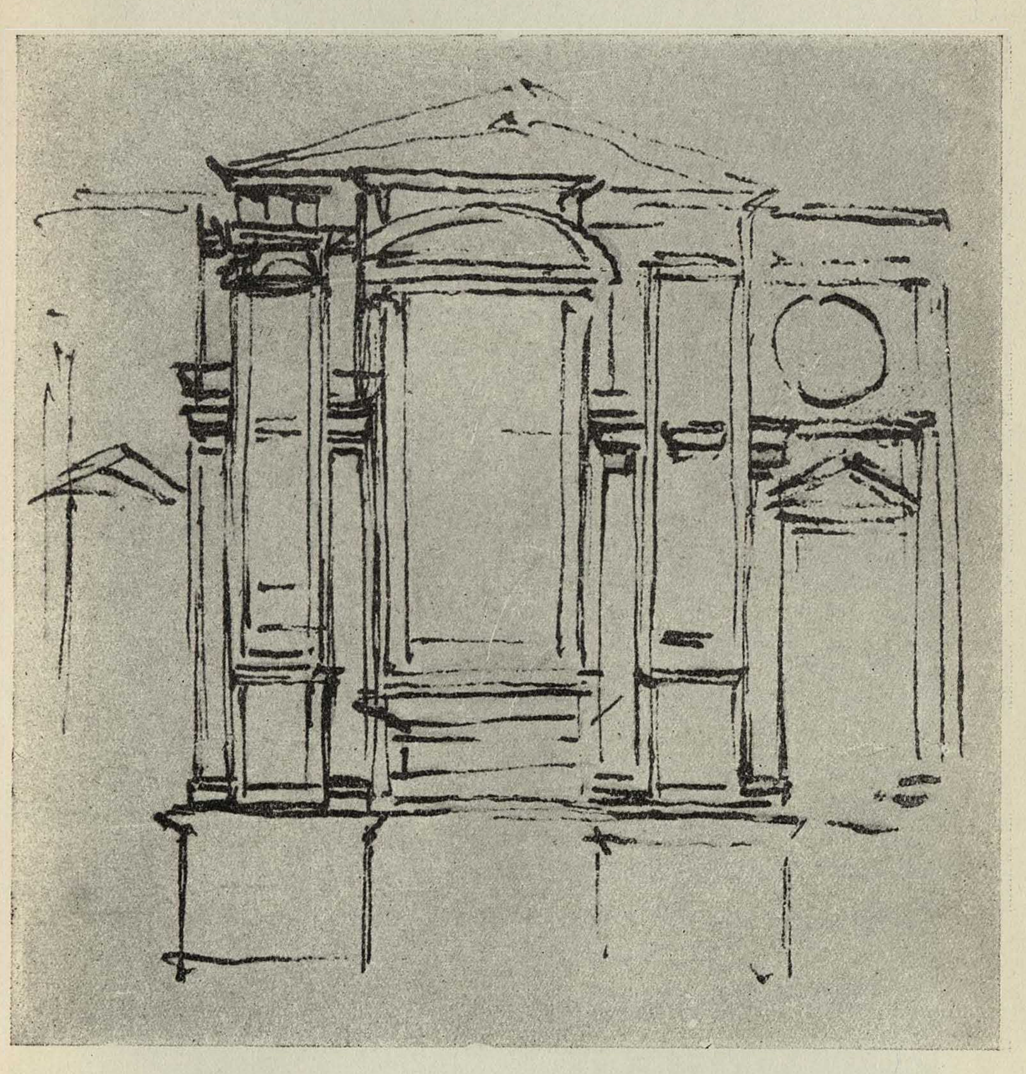


14. *Рисунок Нелли по деревянной модели церкви Сан Лоренцо*

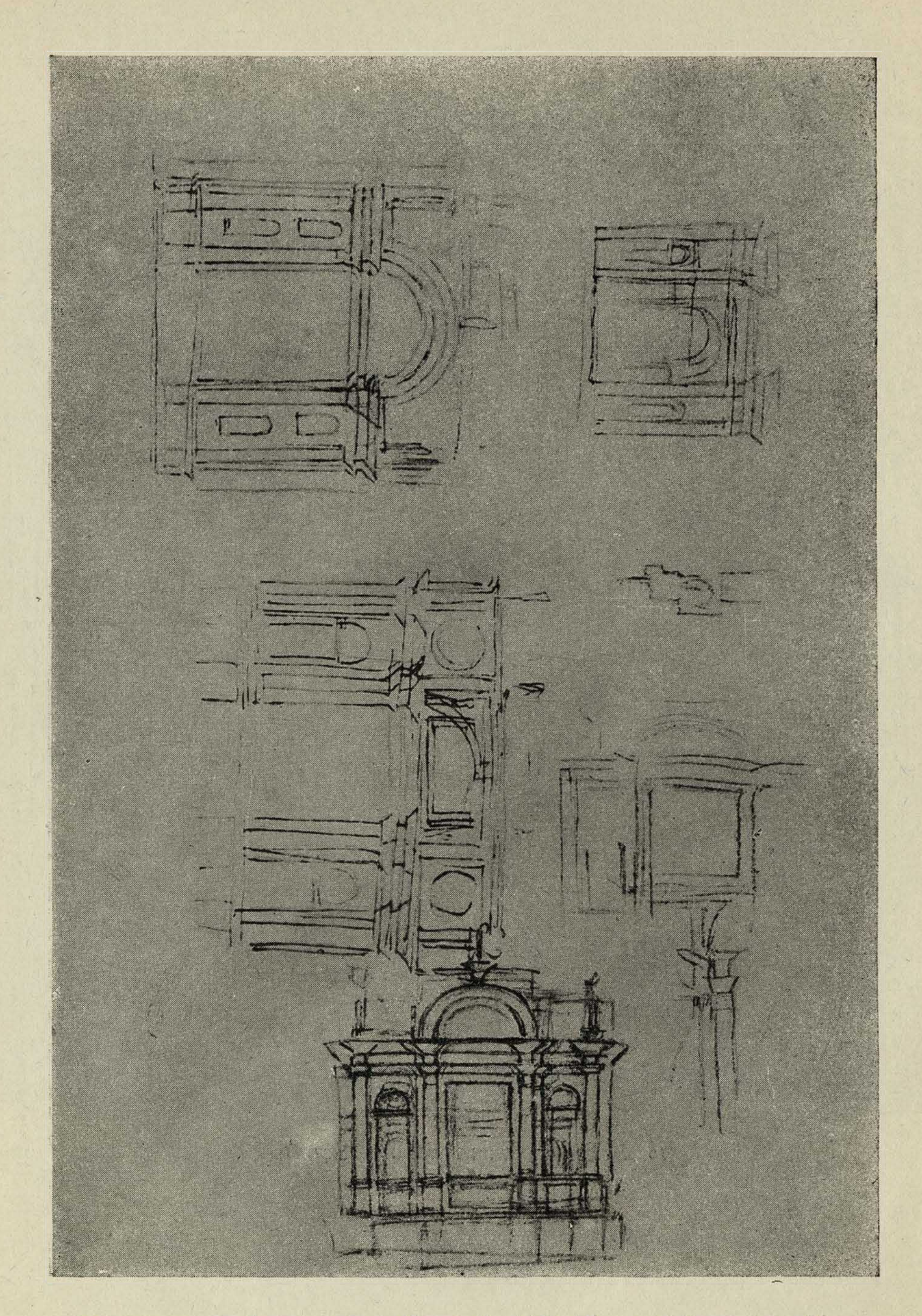




15. Эскиз гробницы папы Юлия II



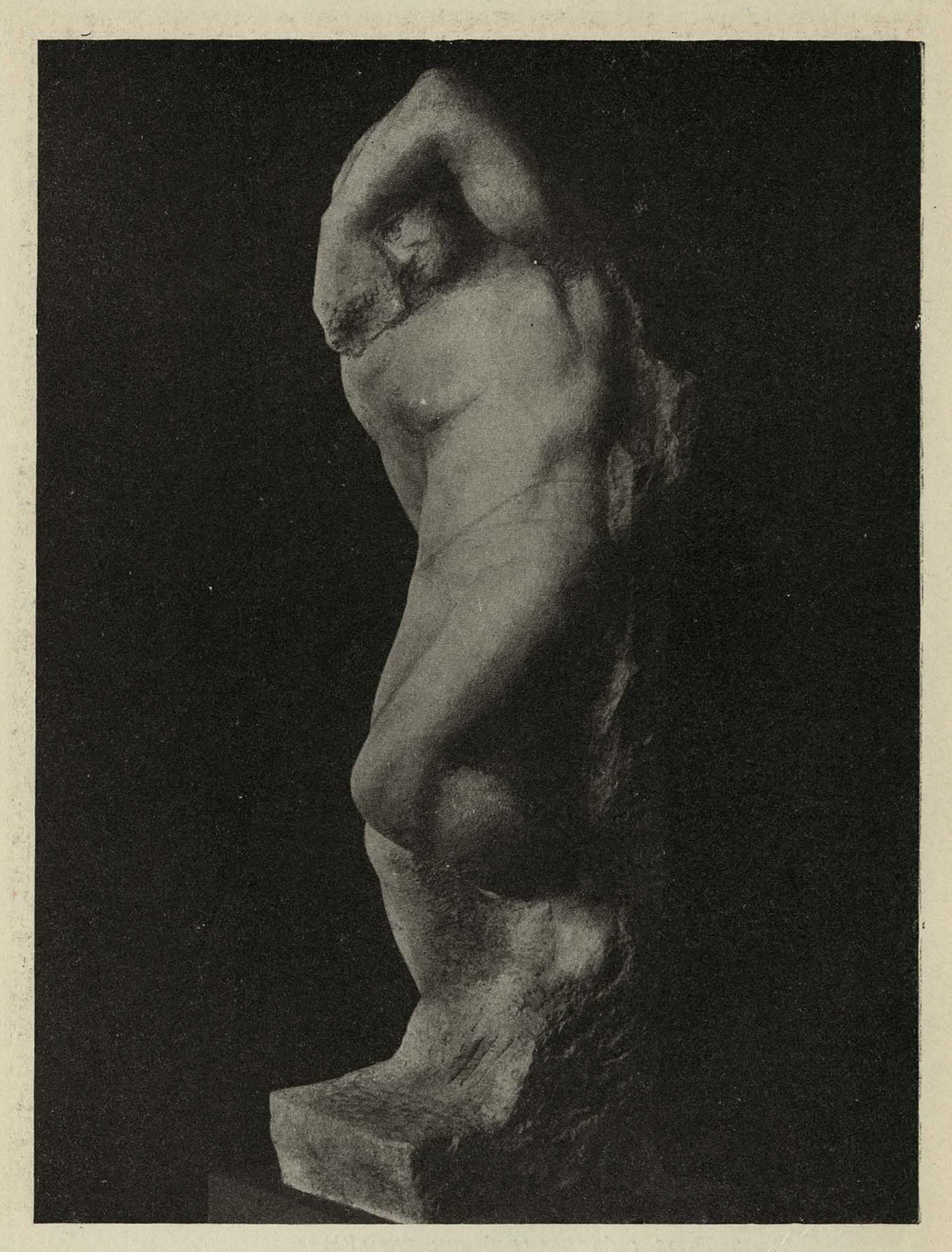
16. Эскиз гробницы папы Юлия II



17. Эскизы гробницы папы Юлия II. 1525 (Лондон, Брит. музей)



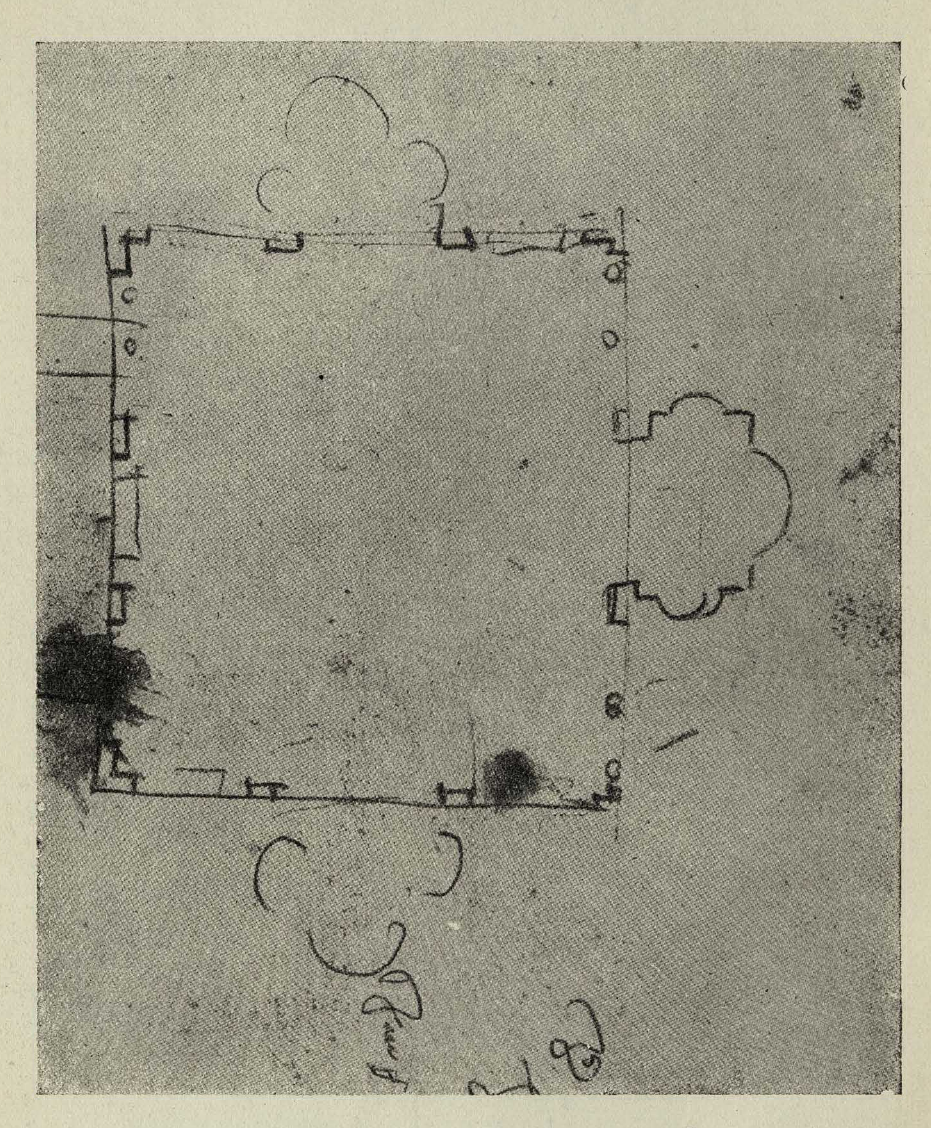
18. Этюд раба для гробницы папы Юлия II



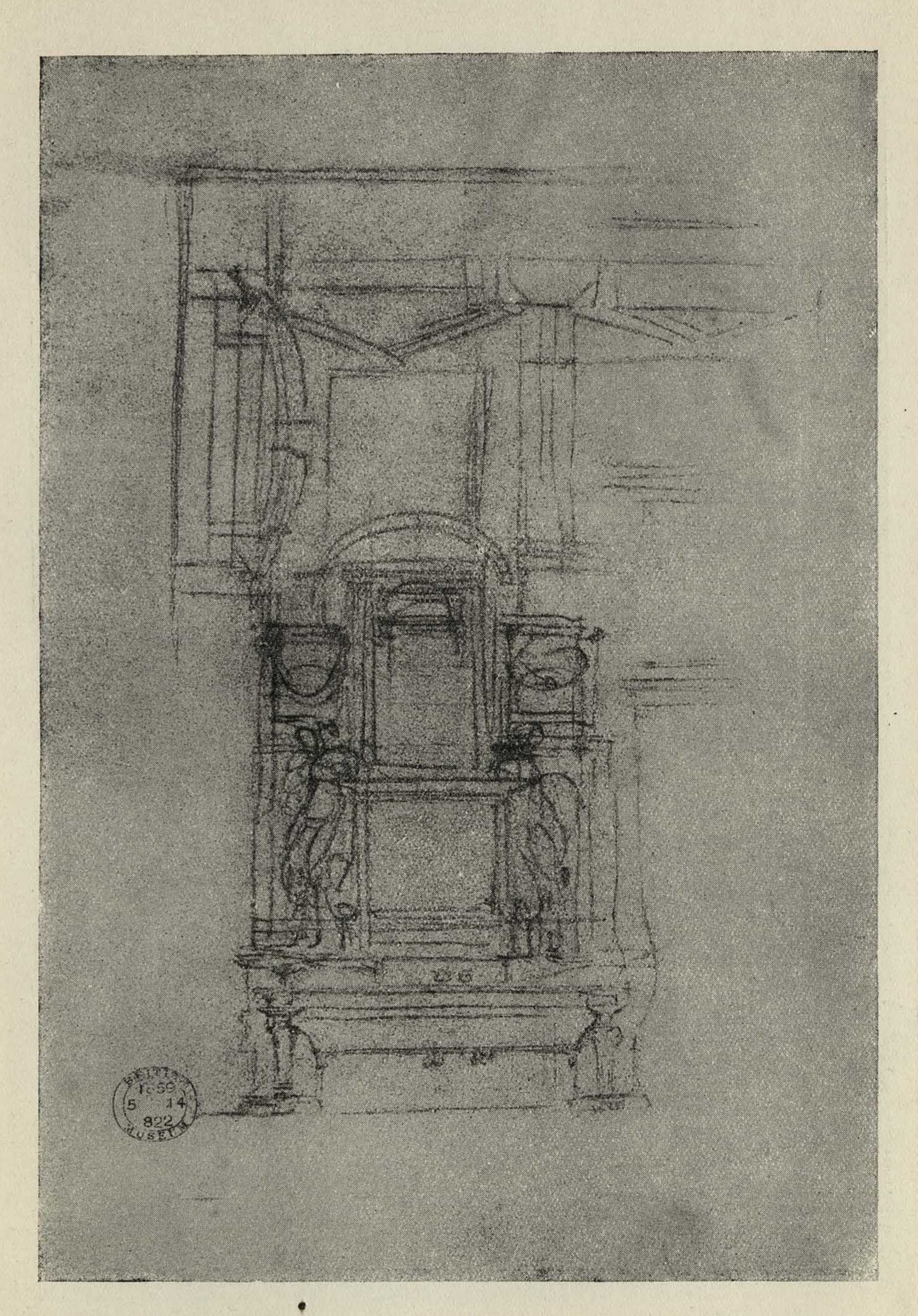
19. Раб (Флоренция, Академия)



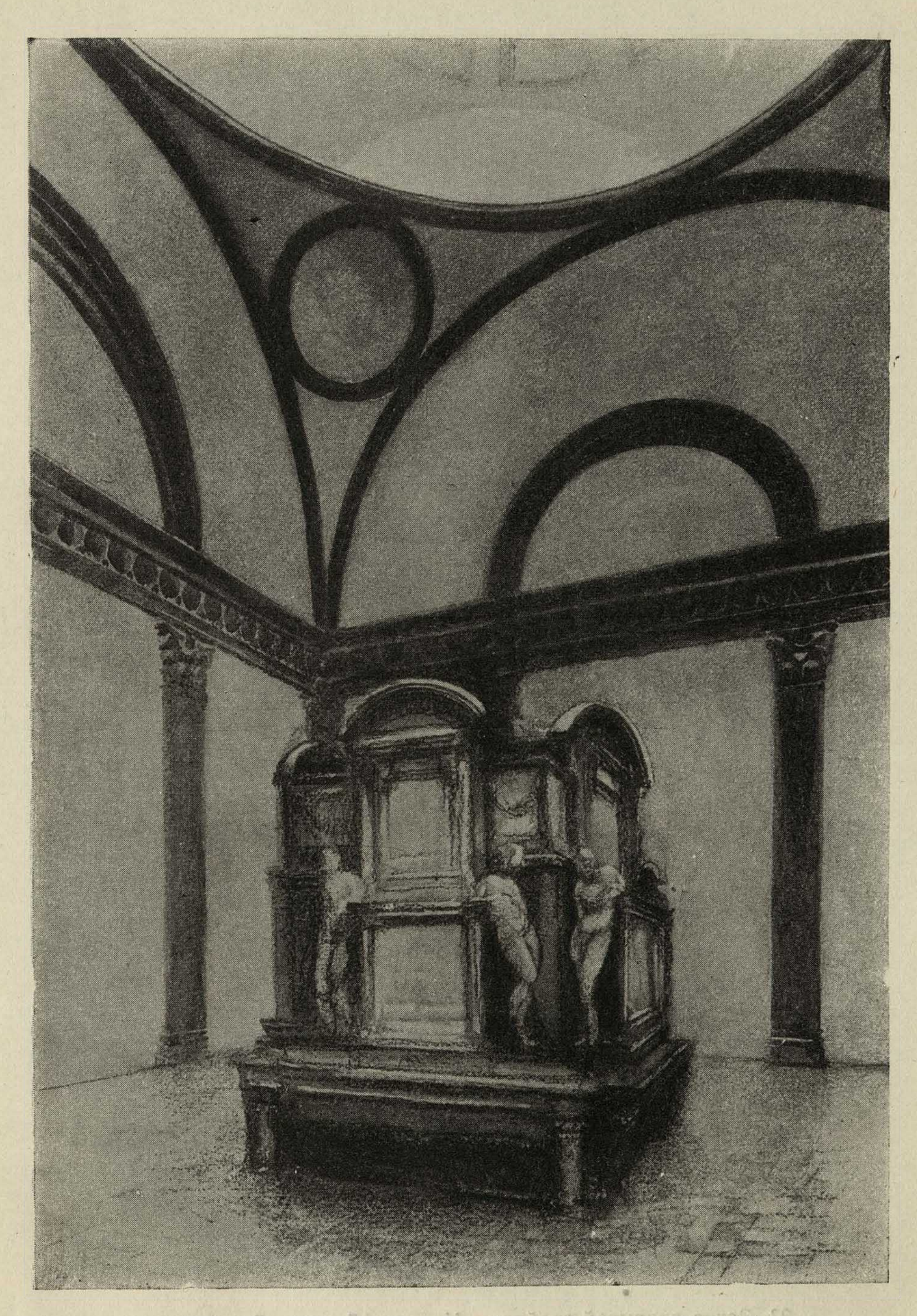
20. Умирающий раб (Париж, Лувр)



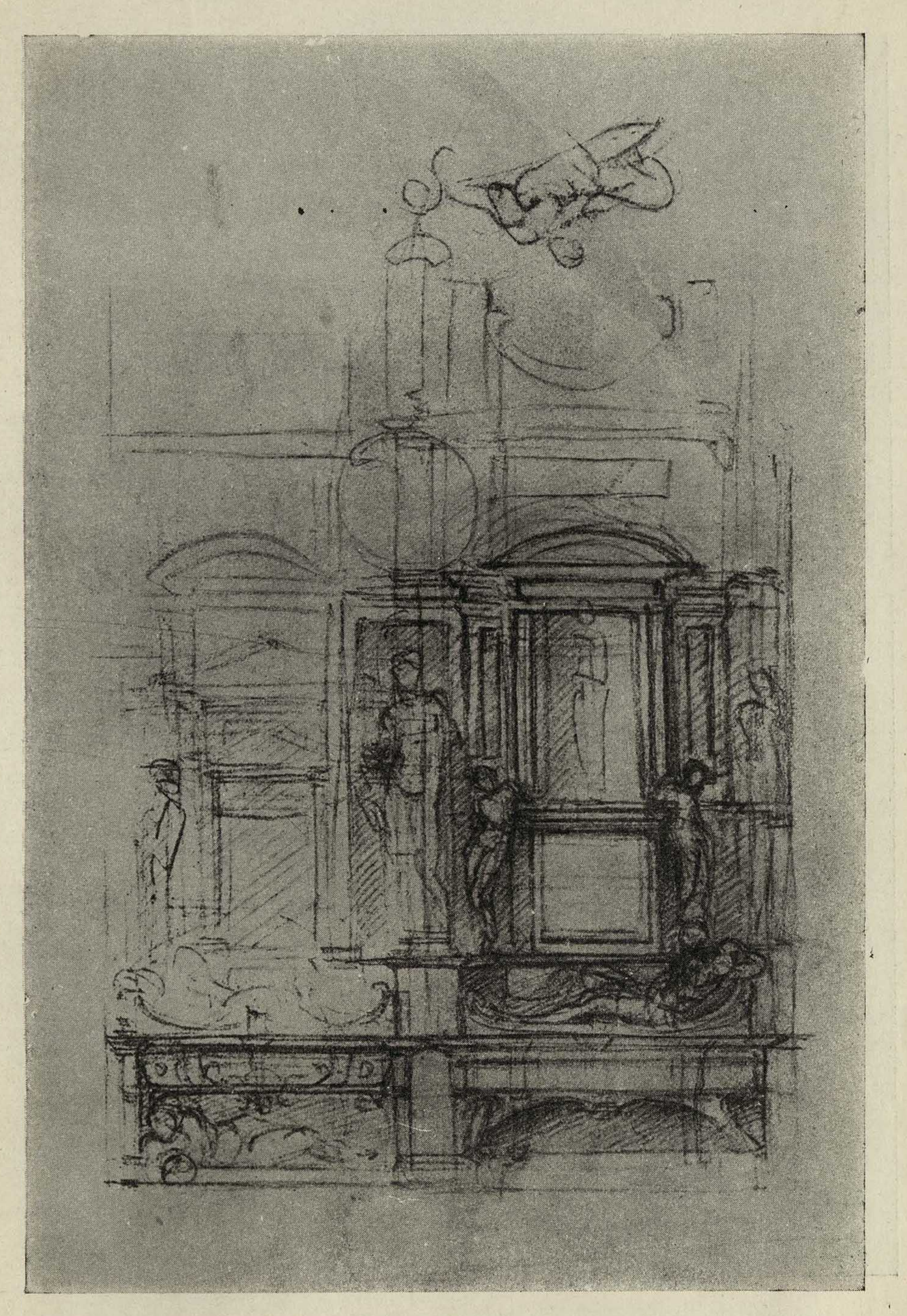
21. План капеллы Медичи (Флоренция, музей Буонаротти)



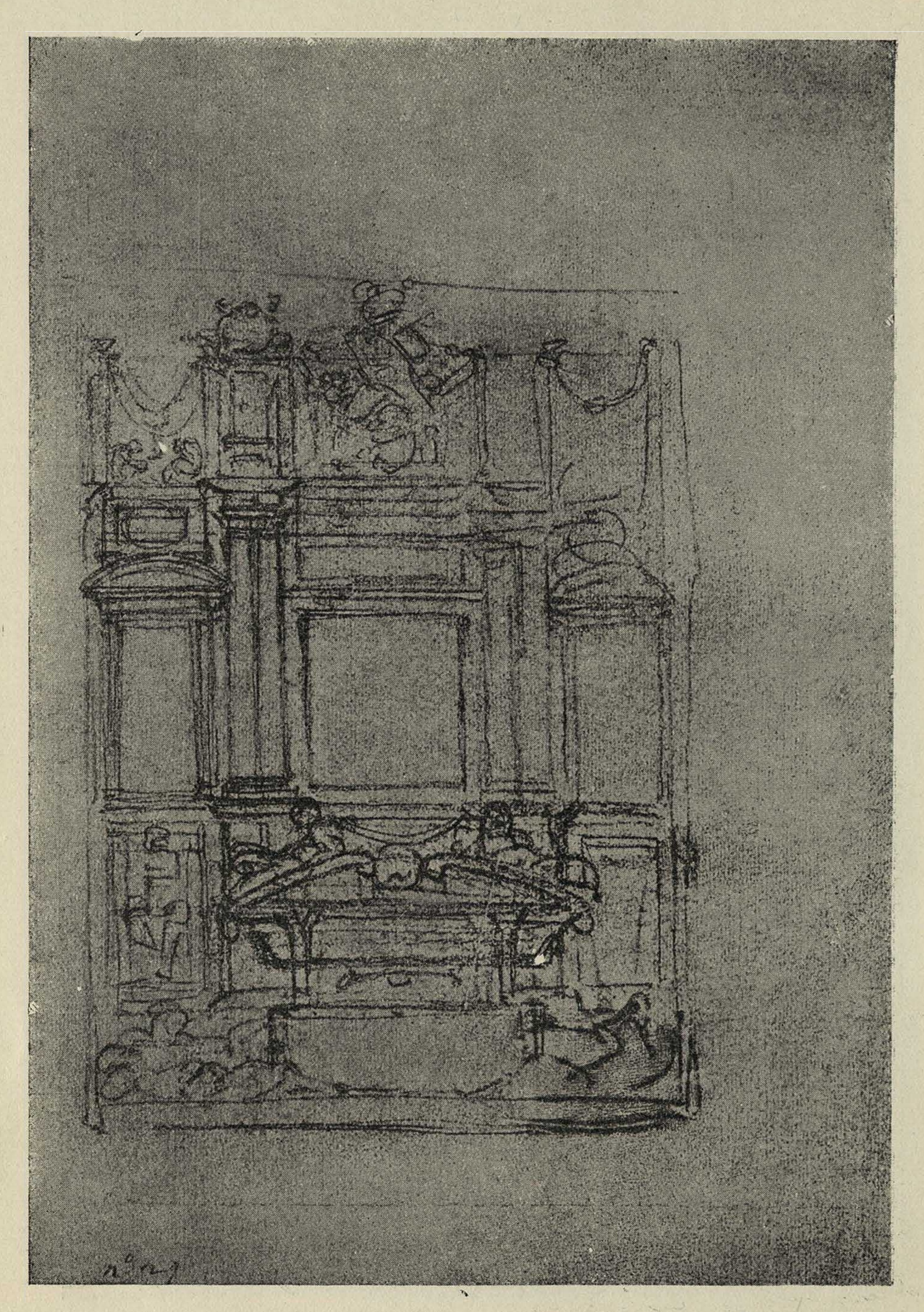
22. *Эскиз открытой гробницы Медичи (Лондон, Брит. музей)*



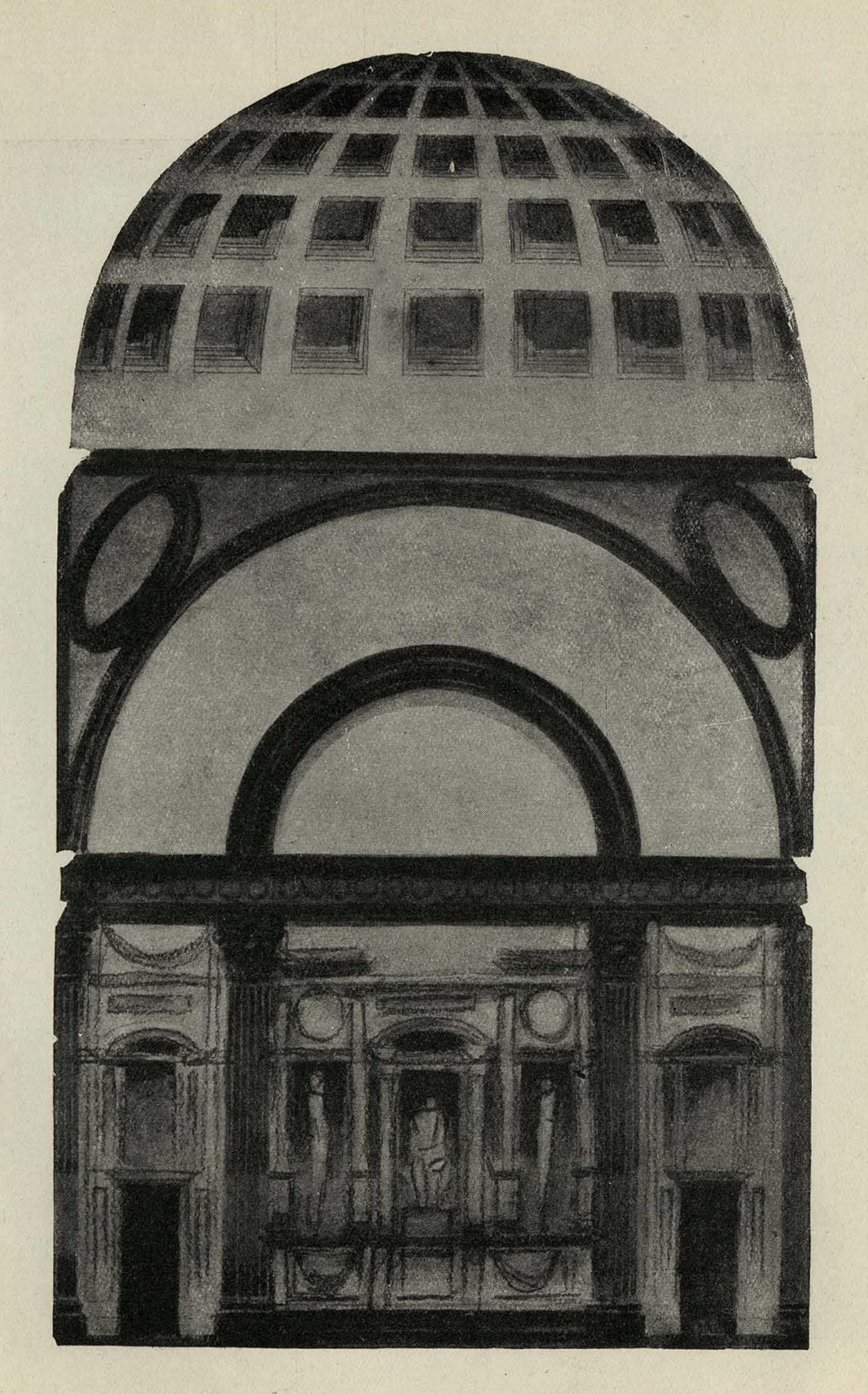
23. *Открытая гробница Медичи (реконструкция Попп)*



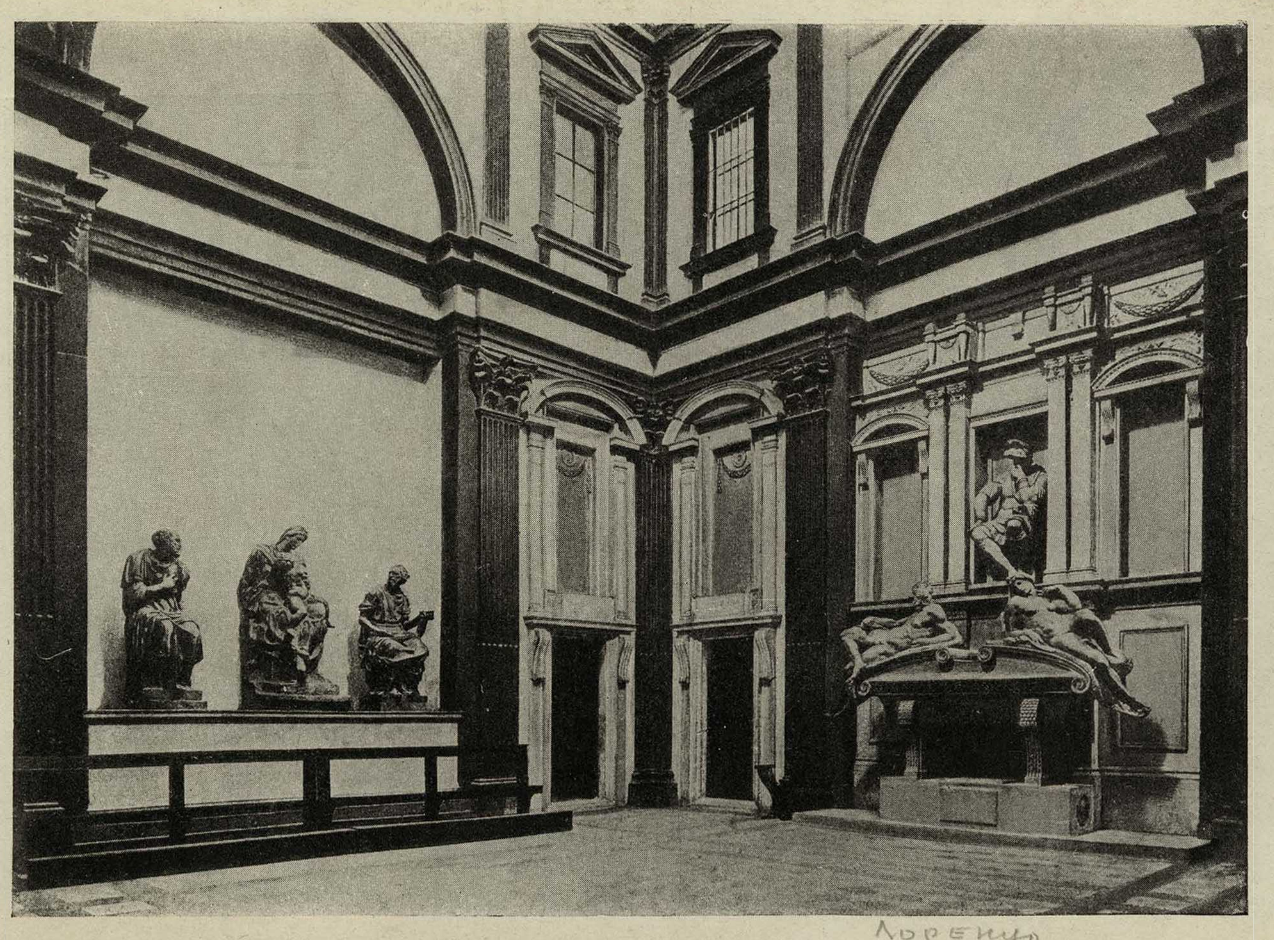
24. Эскиз парной гробницы Медичи (Лондон, Брит. музей)



25. *Эскиз гробницы герцогов в капелле Медичи (Лондон, Брит. музей)*



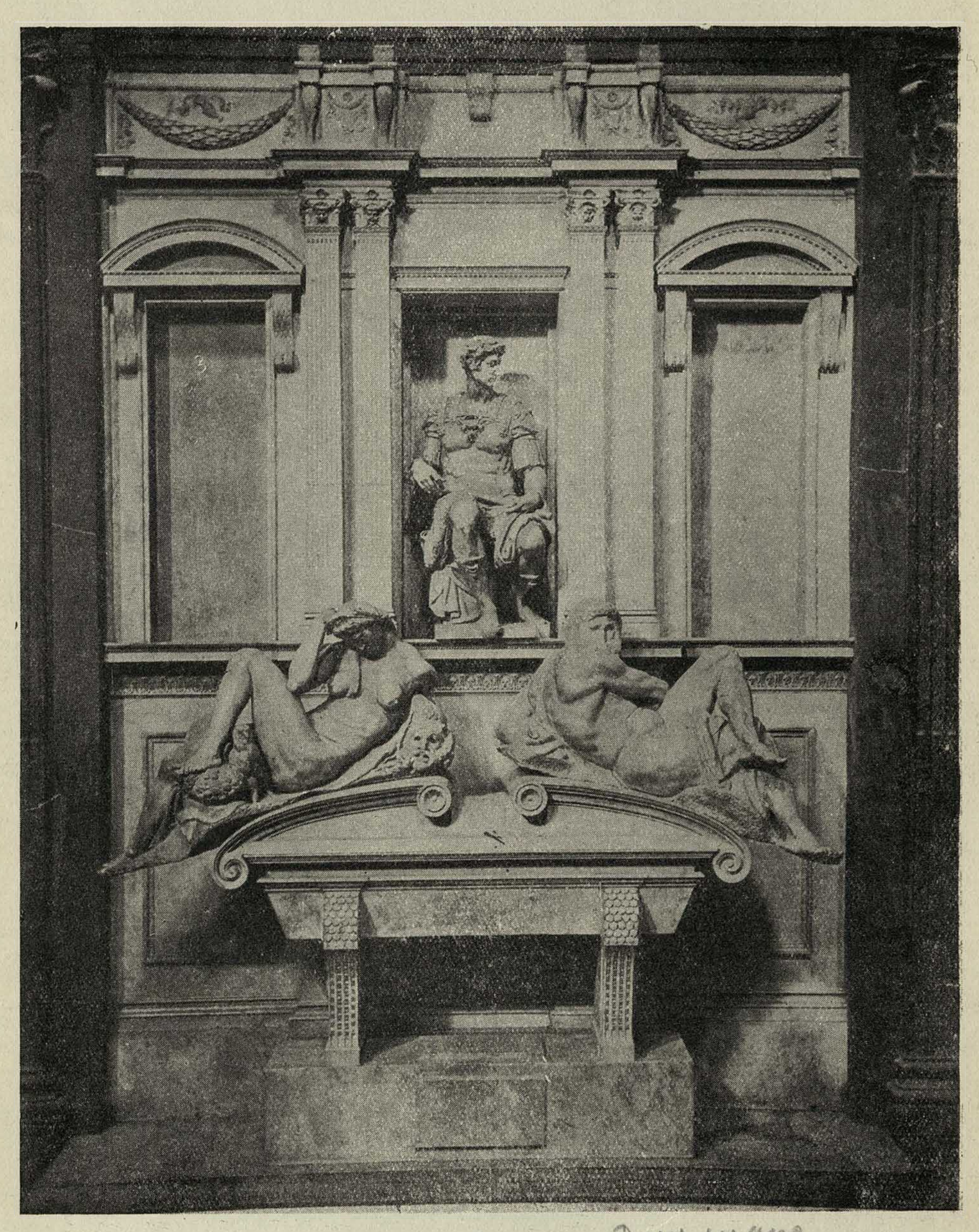
26. Капелла Медичи, входная стена с изображениями Мадонны, Косьмы и Димиана (второй проект, рсконструкция Попп)



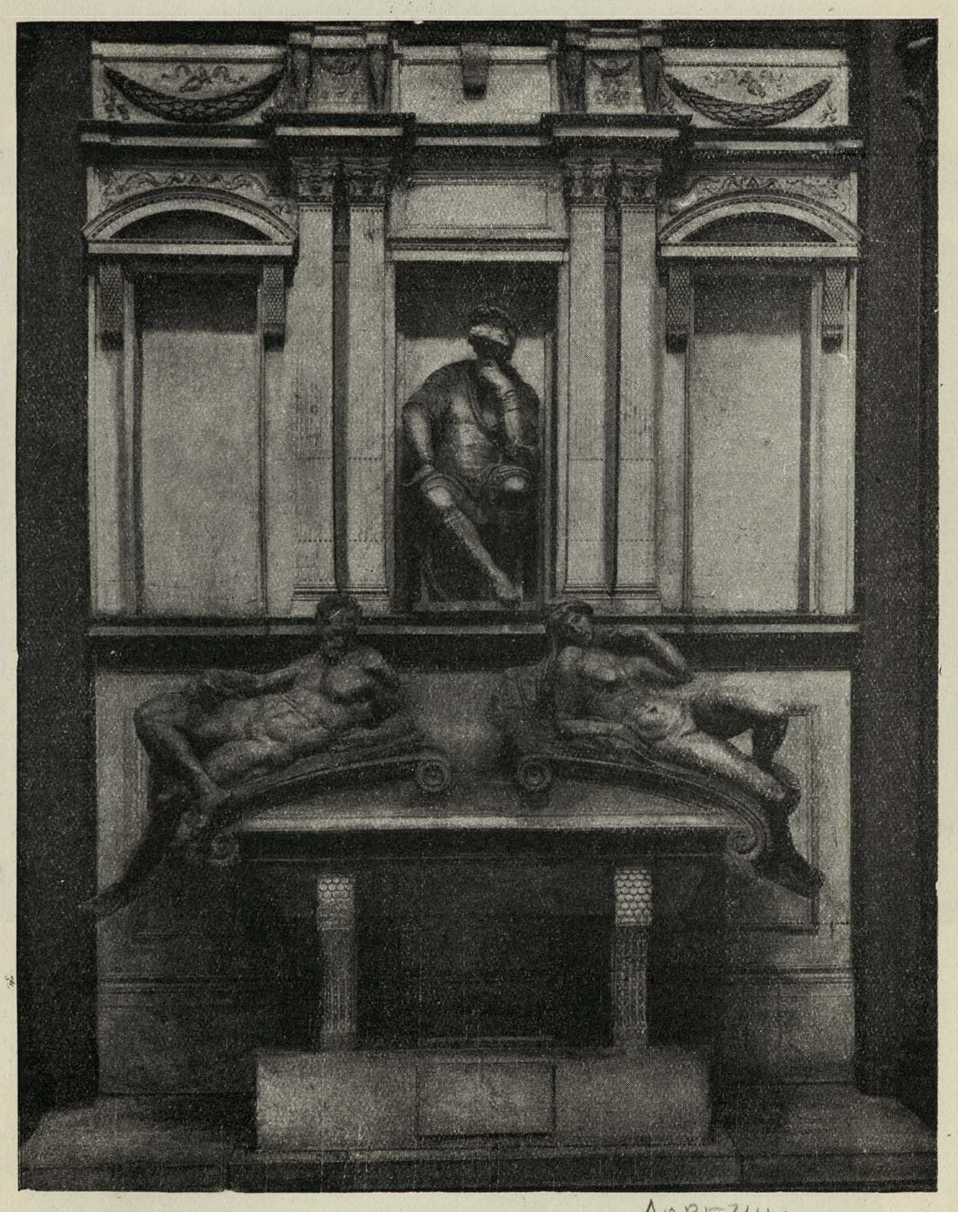
27. *Капелла Медичи, входная стена и гробница Джулиано* Лоренцо



28. *Капелла Медичи, алтарь и гробница ~~Лоренцо~~ Джулиано*

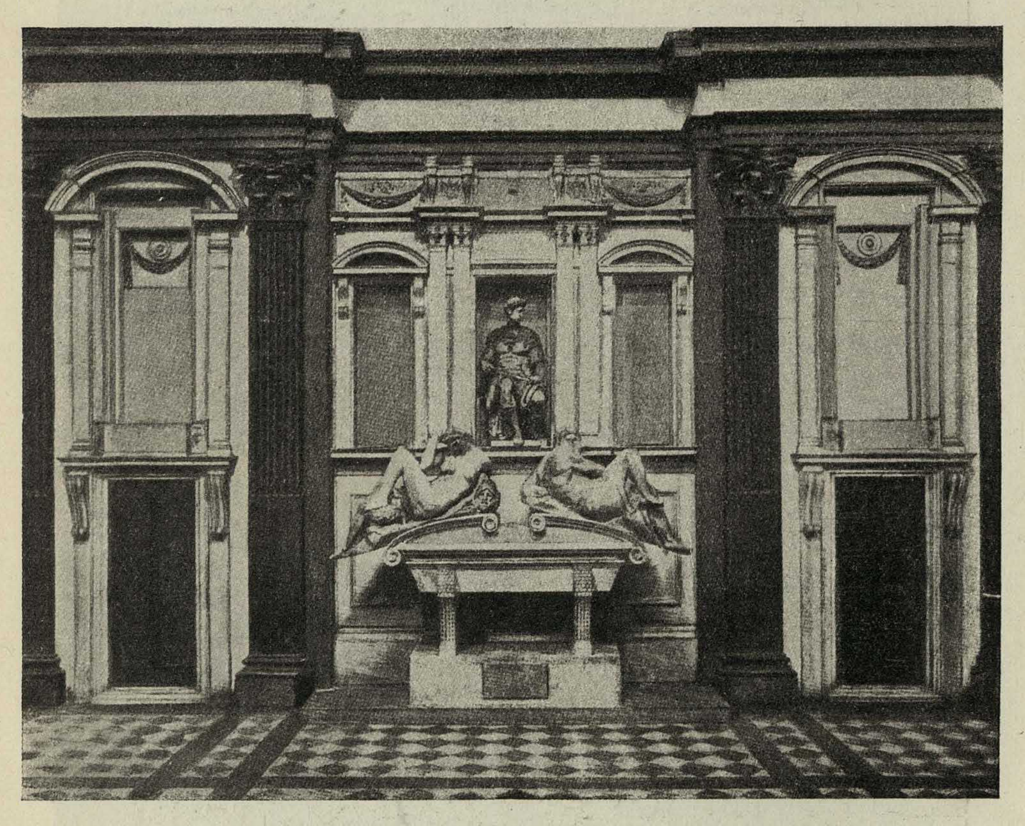


29. Капелла Медичи, гробница Лоренцо Джулиано

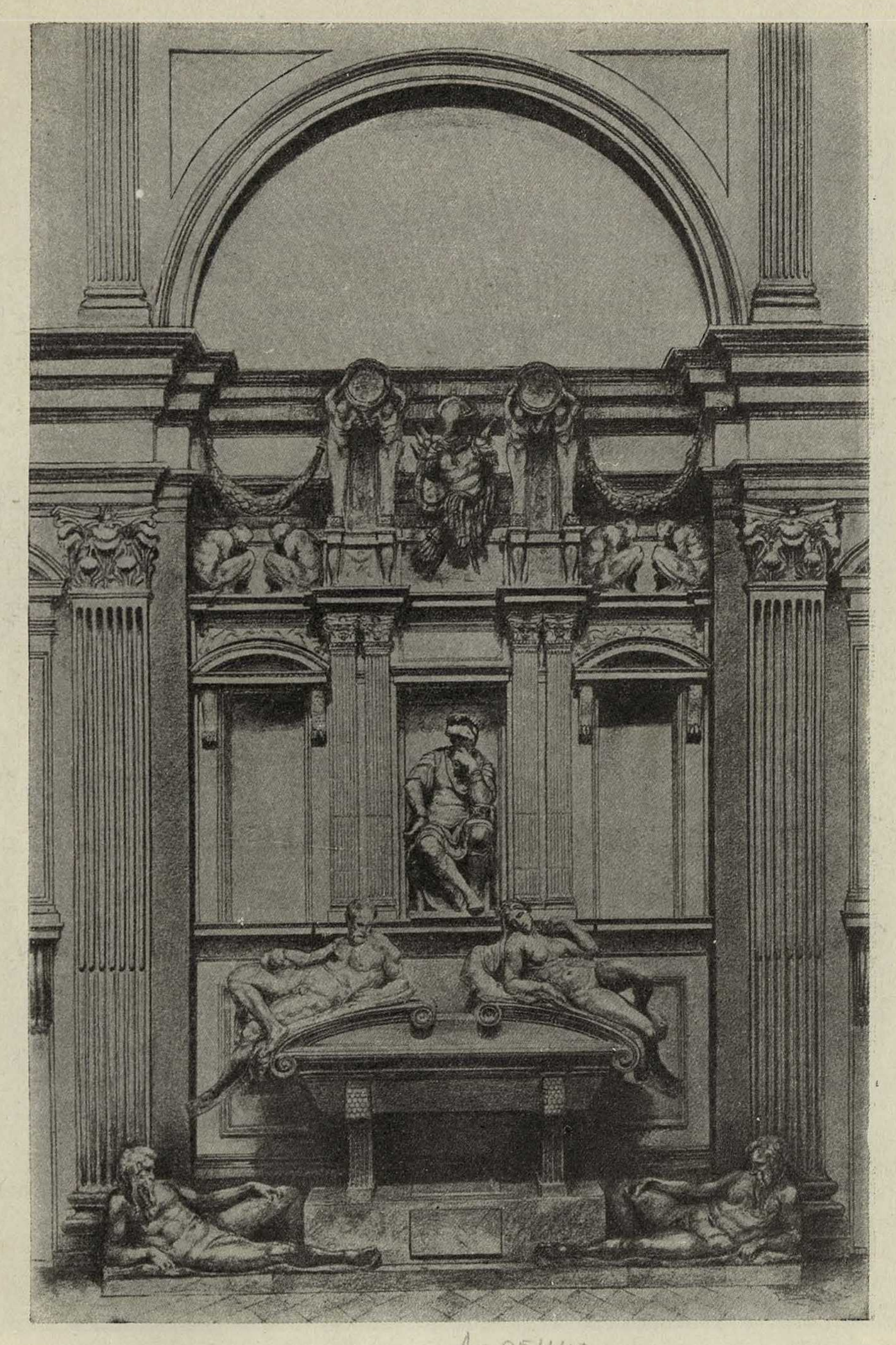


30. Капелла Медичи, гробница ~~Джулиано~~ Лоренцо

15



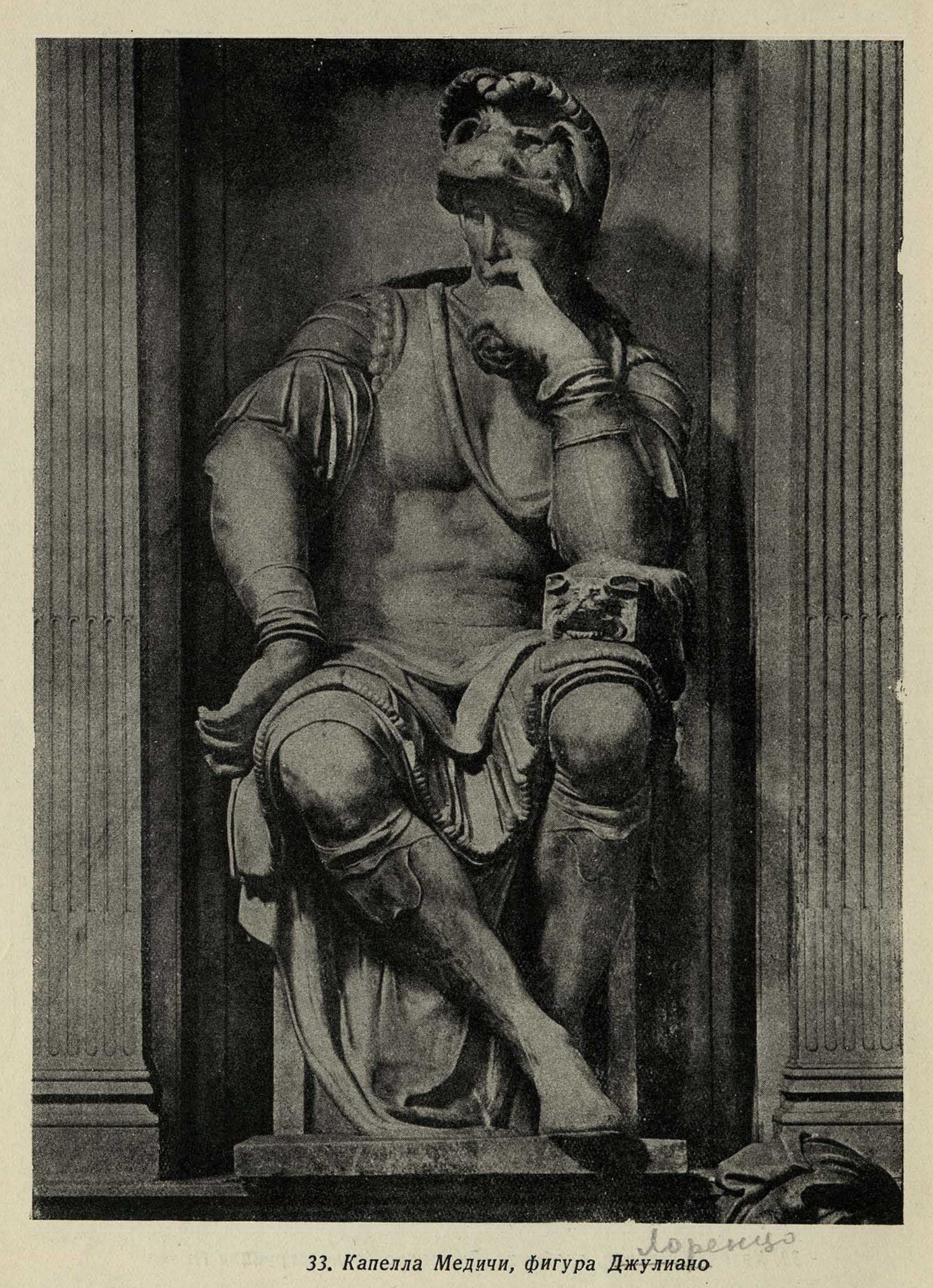
31. Капелла Медичи, гробница ~~Лоренцо~~ Джулиано



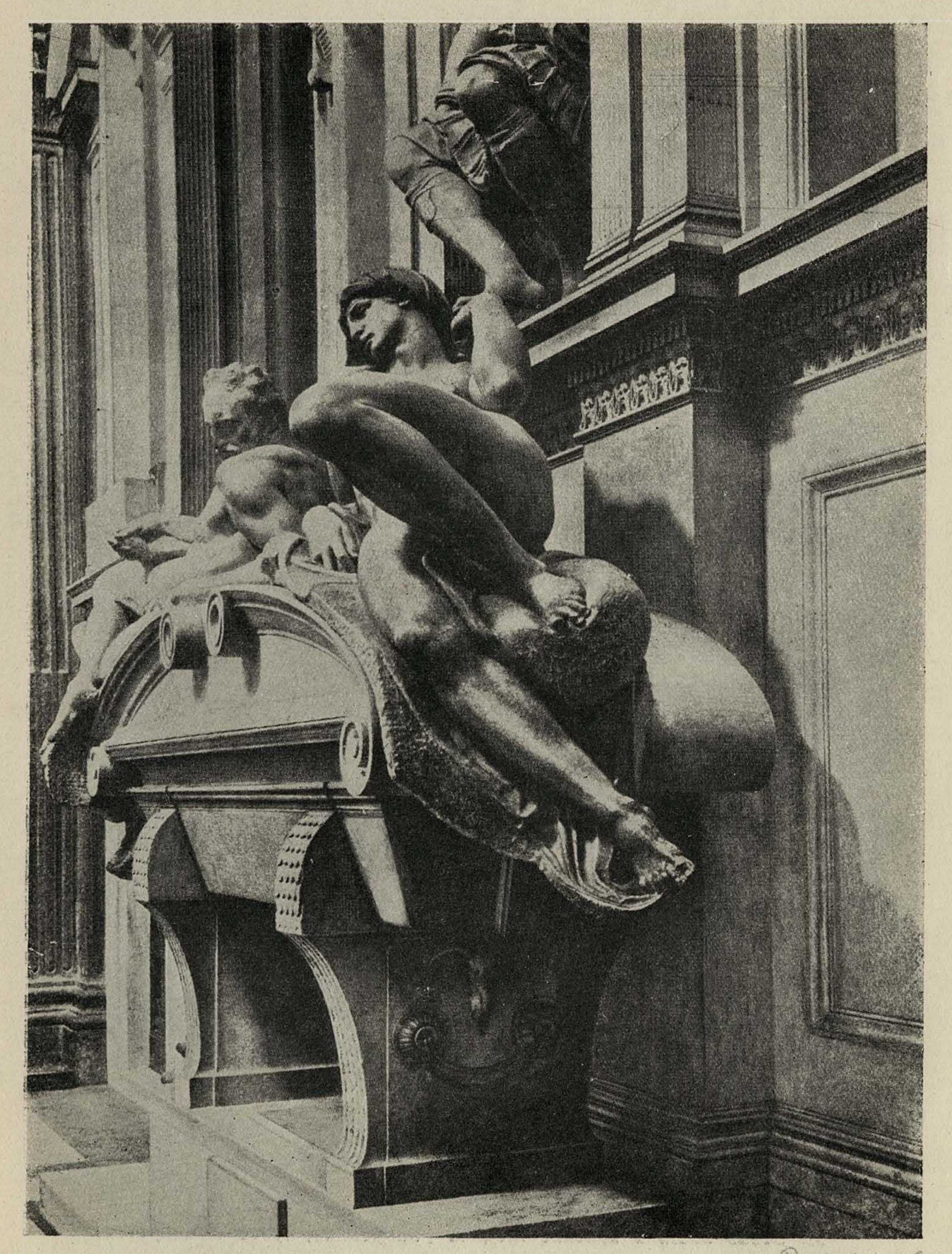
Лоренцо

32. Капелла Медичи, гробница Джулиано (реконструкция Попп)

16

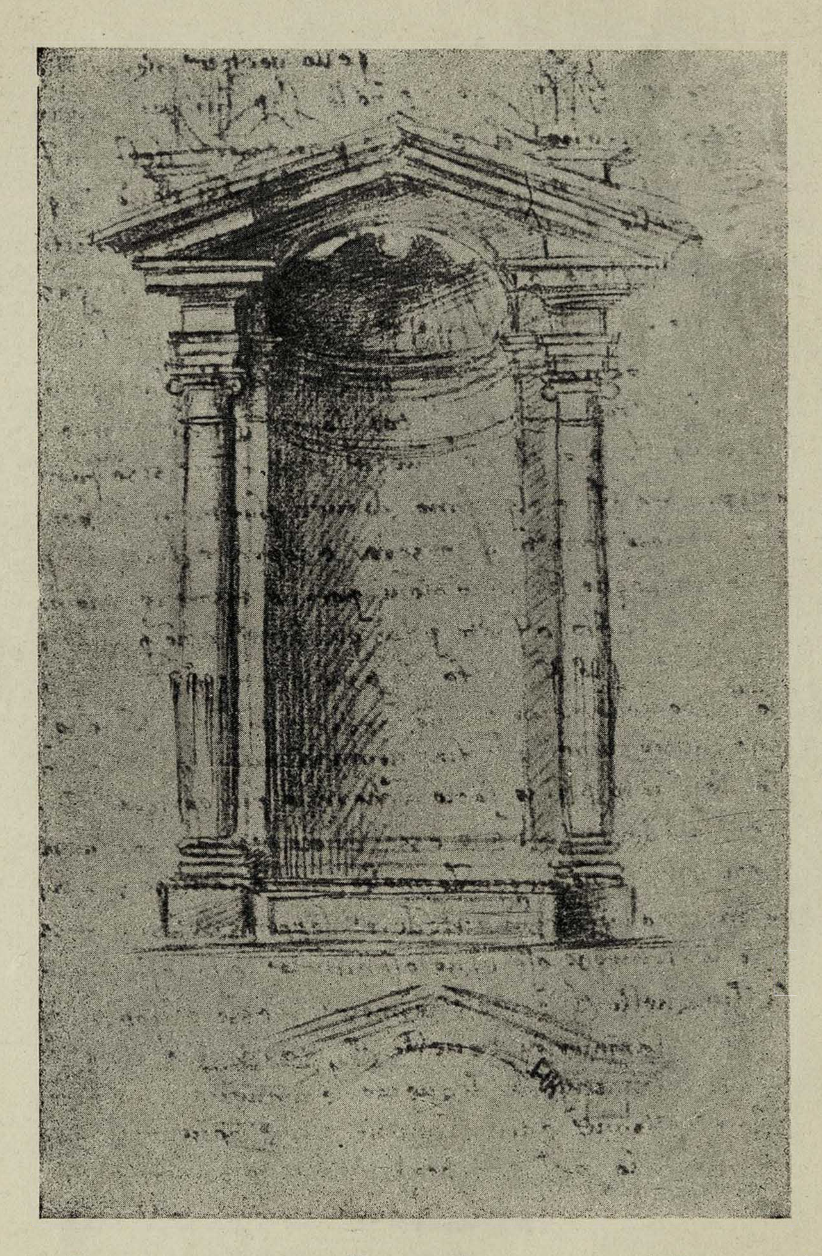


33. Капелла Медичи, фигура Джулиано

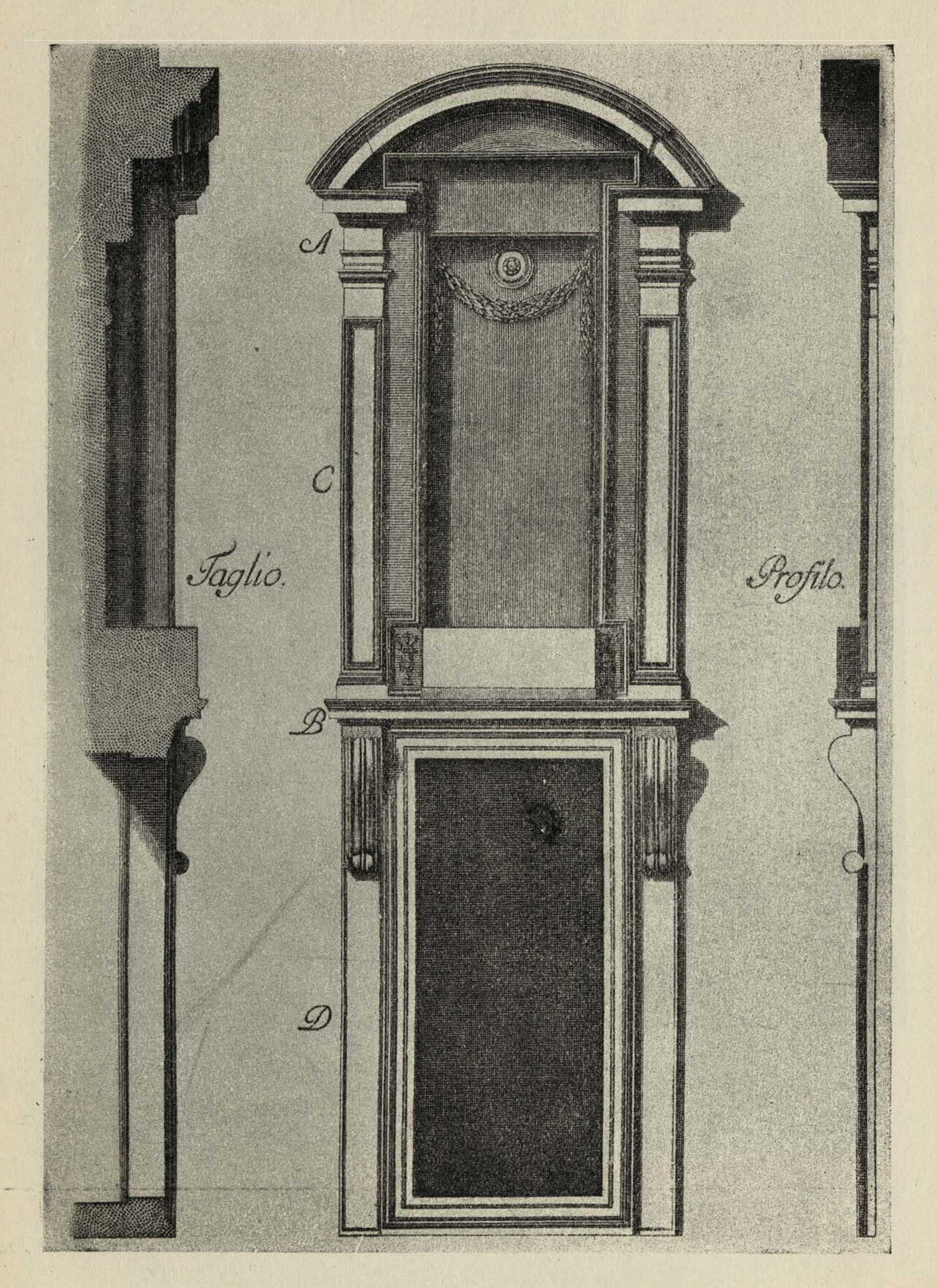


34. Капелла Медичи, фигура Времен дня для гробницы Лоренцо Джулиано

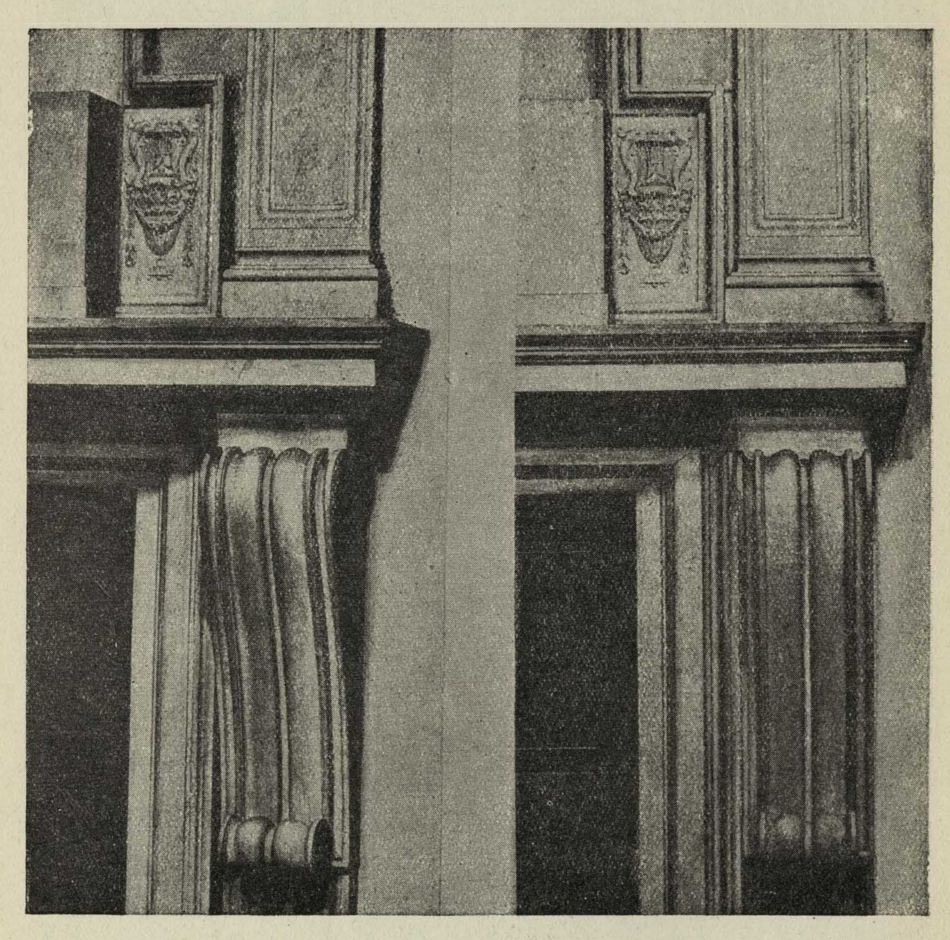
17



35. *Эскиз ниши в капелле Медичи (Флоренция, музей Буонаротти)*



36. Капелла Медичи, дверь (по гравюре Руджьери)



37. Капелла Медичи, консоли дверей

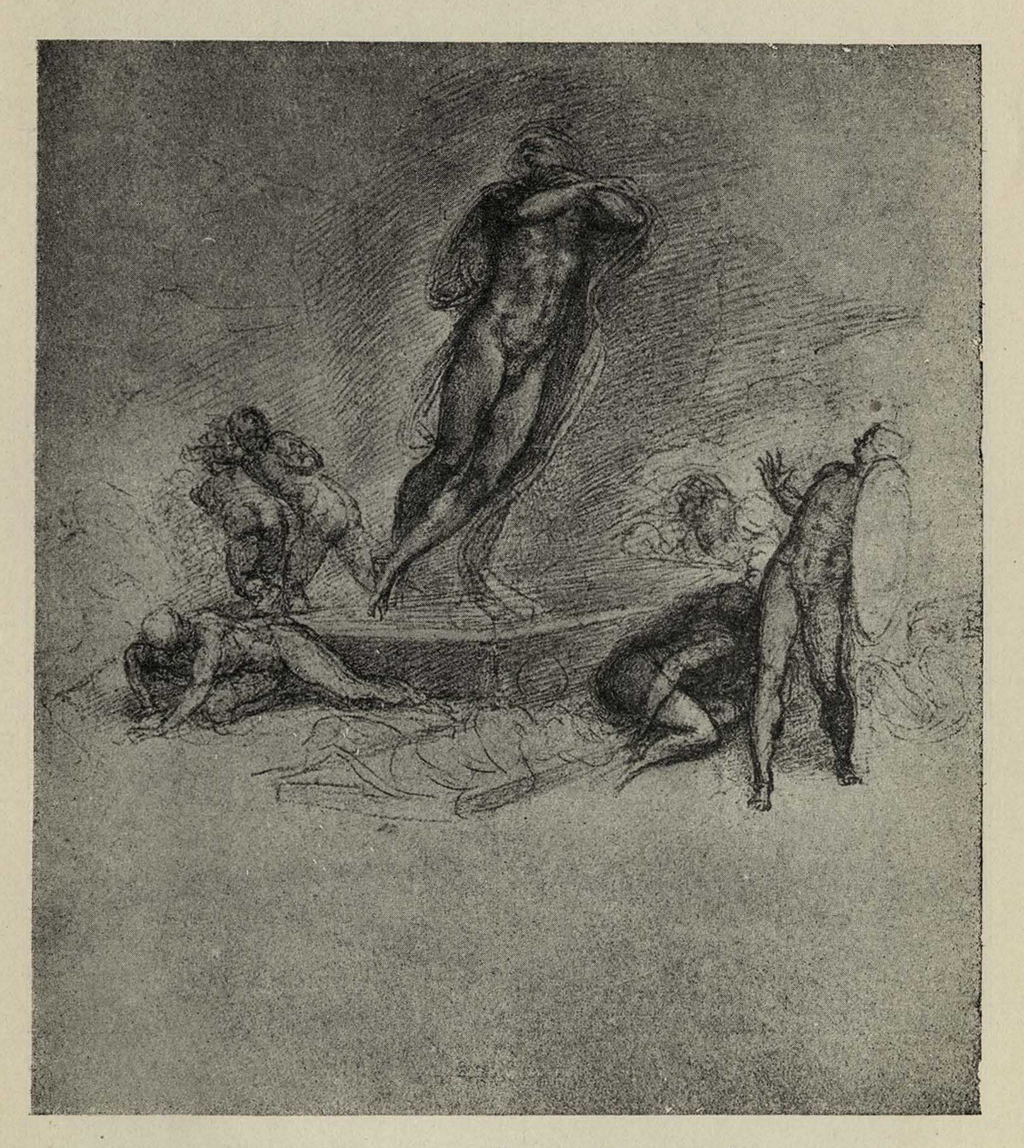


38. Капелла Медичи, Капитель

19



39. Давид (Флоренция, музей Барджелло)



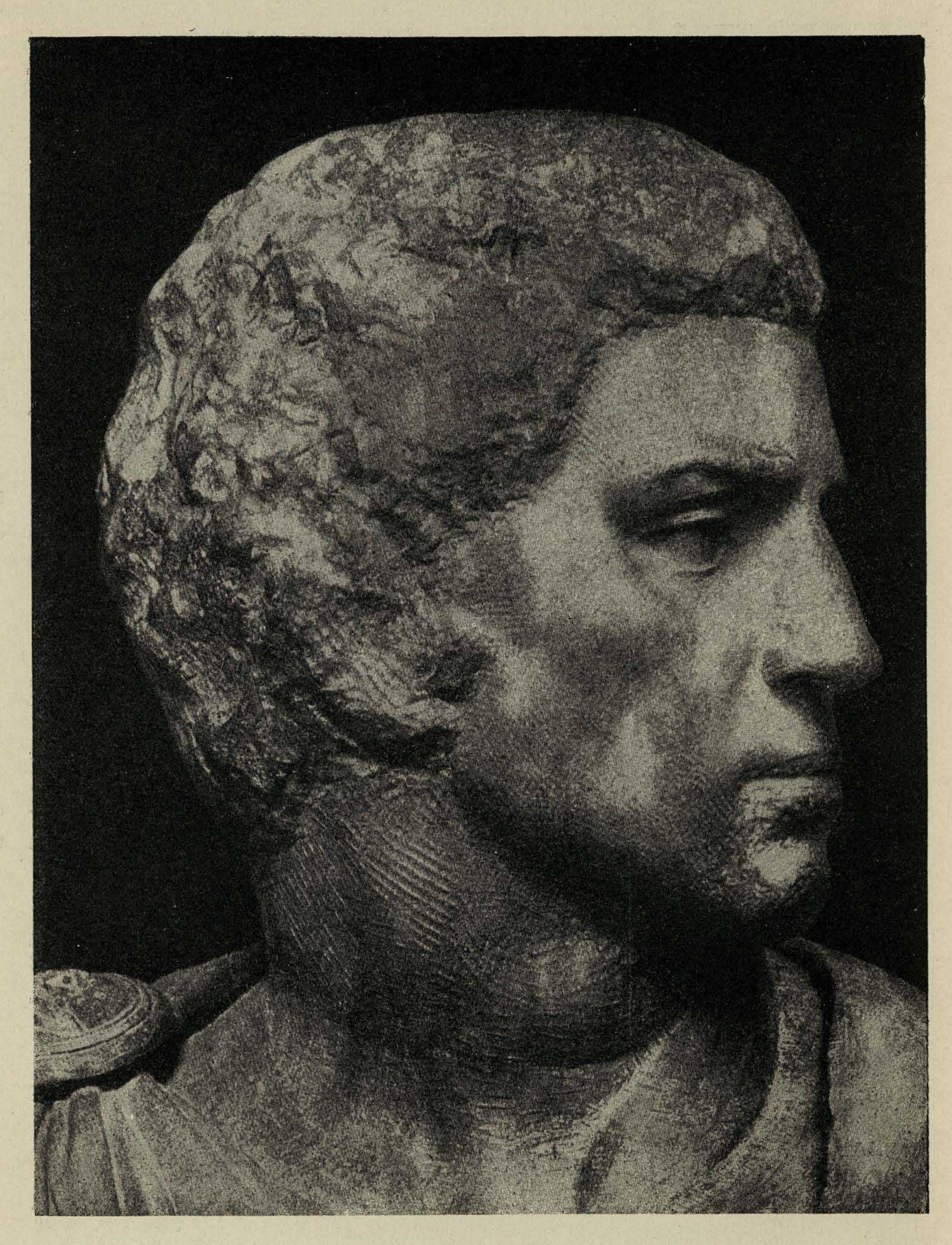
40. Воскресение (Лондон, Брит. музей)



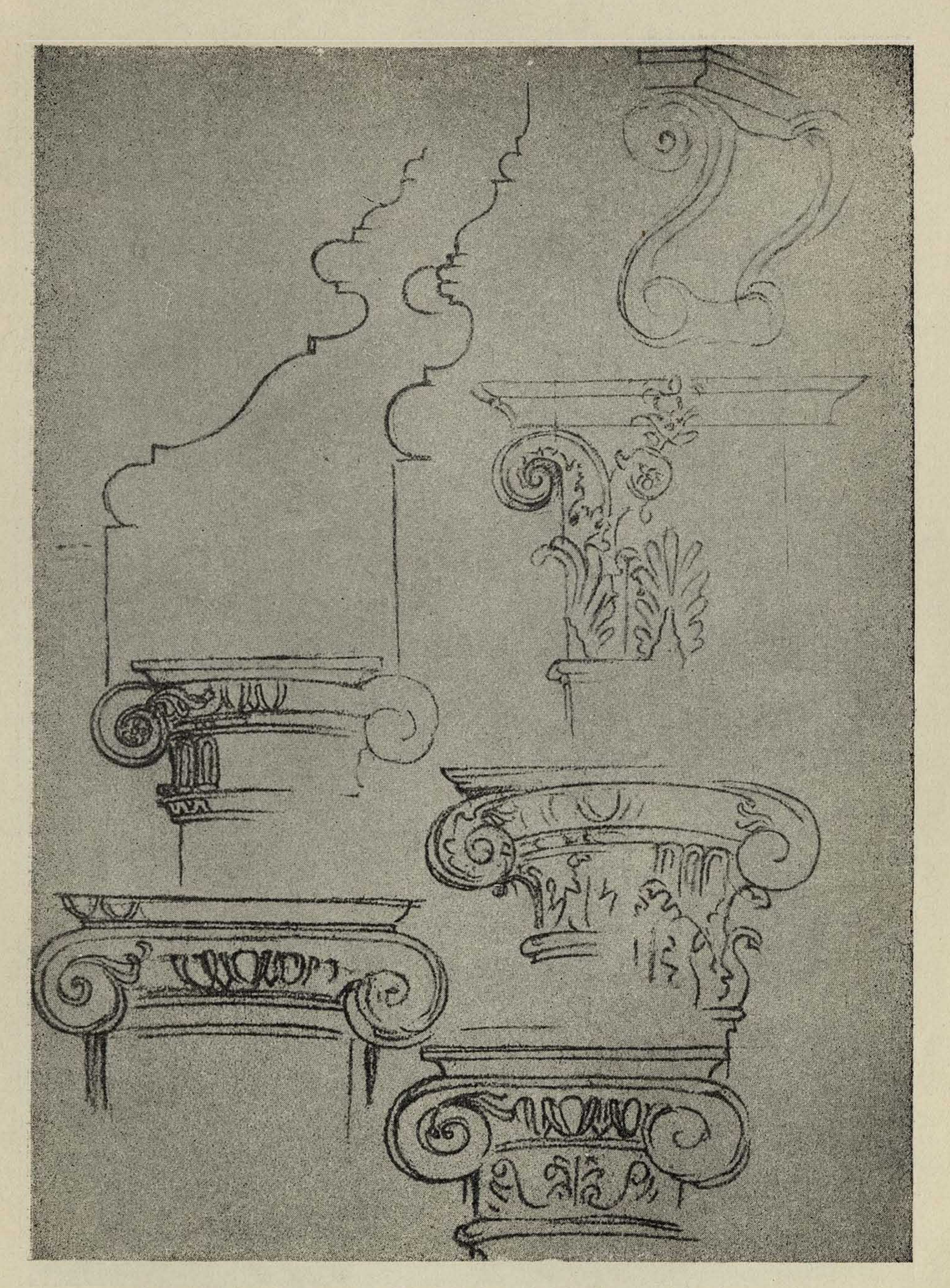
41. Воскресение (Париж, Лувр)



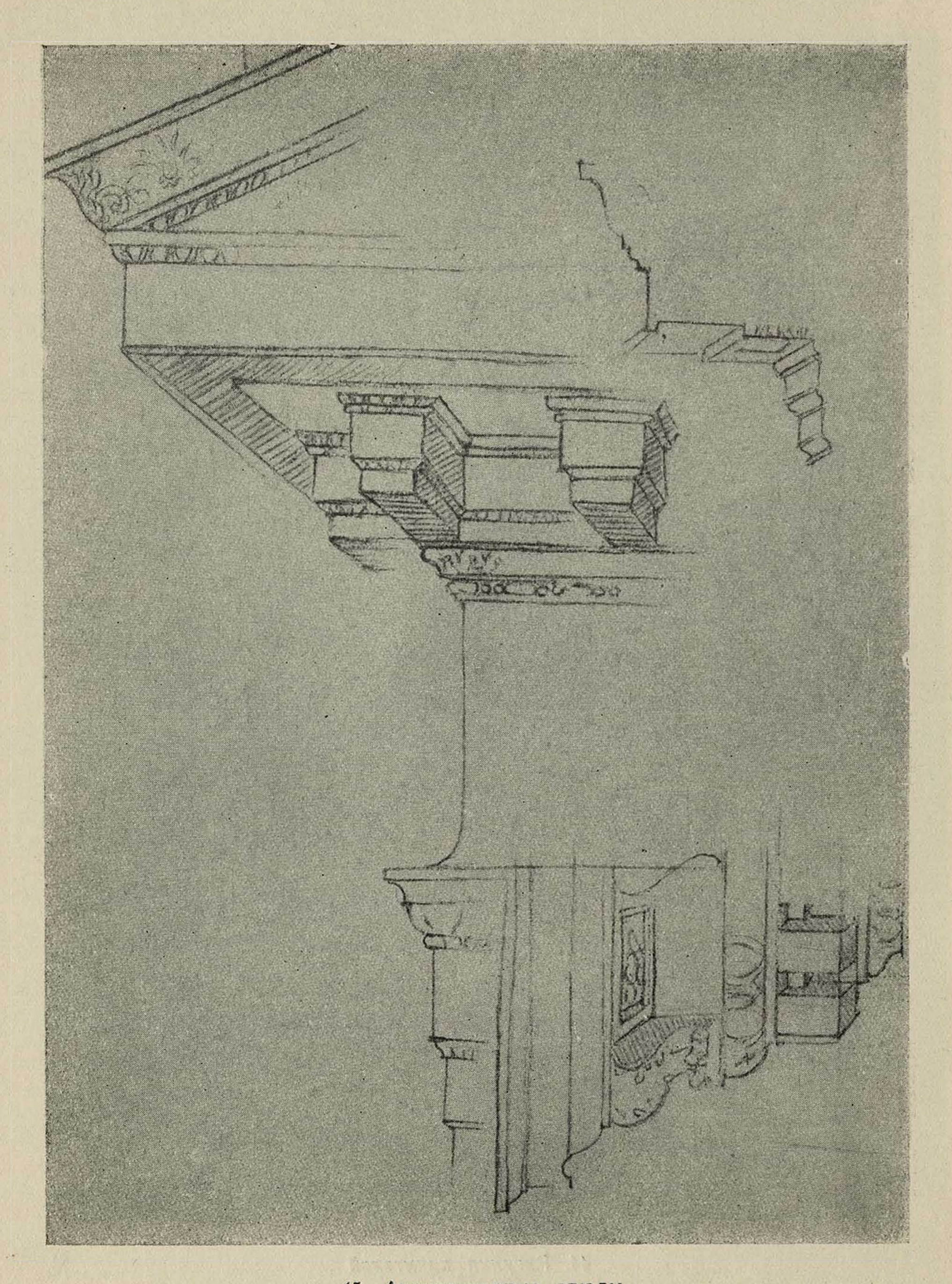
42. Эскиз для люнстов капеллы Медичи



43. *Голова Брута. 1537—1538*



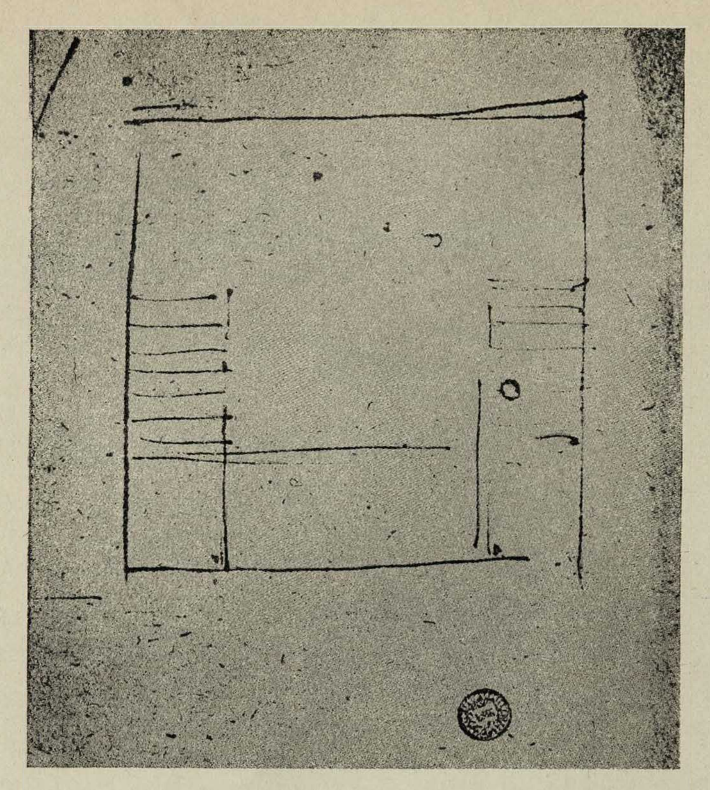
44. Рисунки капителей



45. Архитектурные этюды

46. *Рисунки профилей баз*

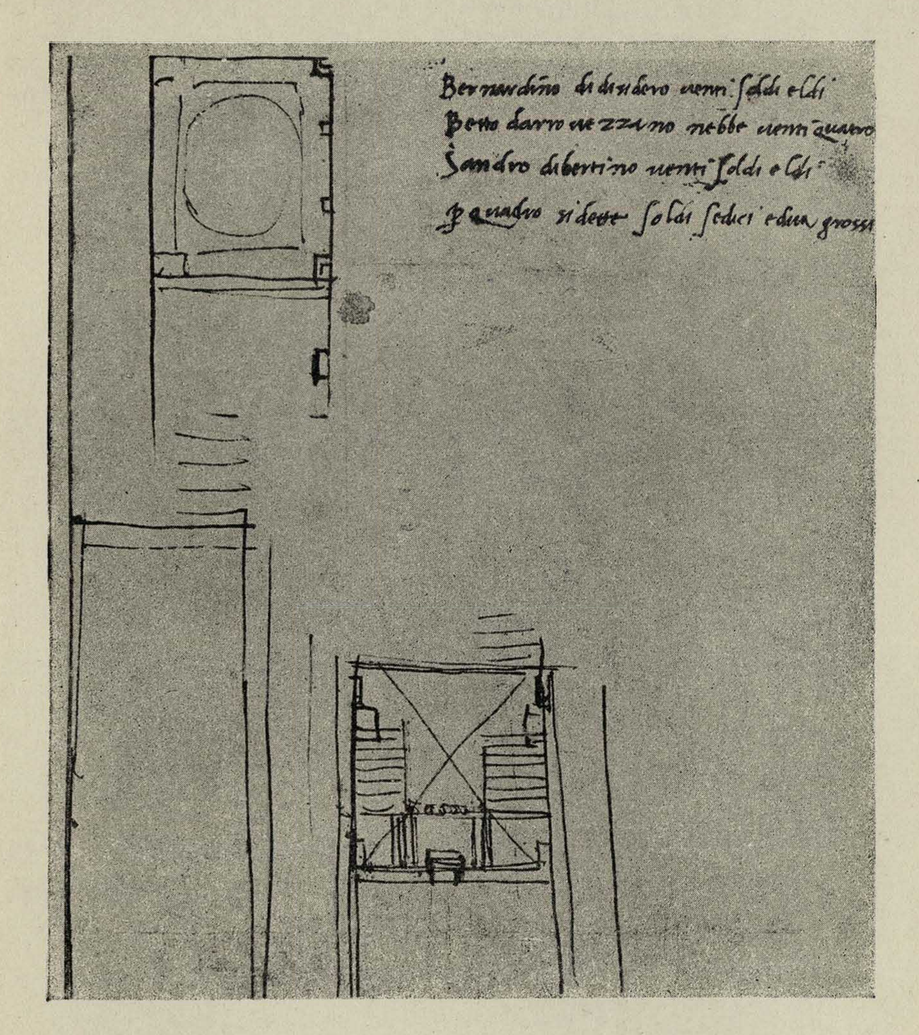




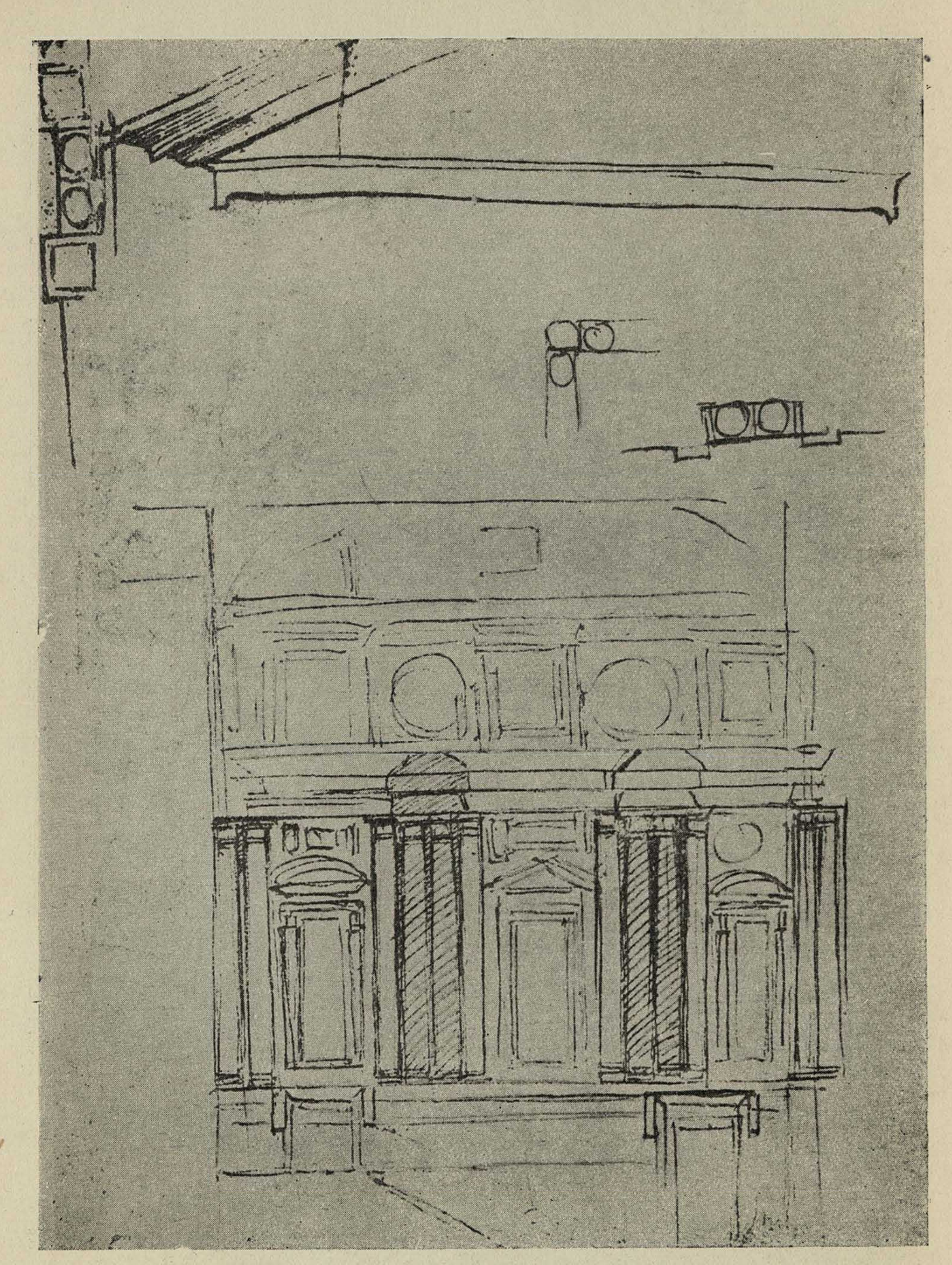
47. Эскиз плана лестницы Лауренцианы (Флоренция, музей Буонаротти)



48. Эскиз боковой стены лестницы Лауренцианы (Флоренция, музей Буонаротти)

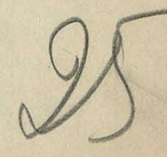


49. Эскиз плана лестницы Лауренцианы (Флоренция, музей Буонаротти)



50. Эскиз стены лестницы Лауренцианы (Флоренция, музей Буонаротти)

51. *Эскизы ступеней лестницы Лауренцианы (Флоренция, музей Буонаротти)*





52. Лауренциана, вестибюль



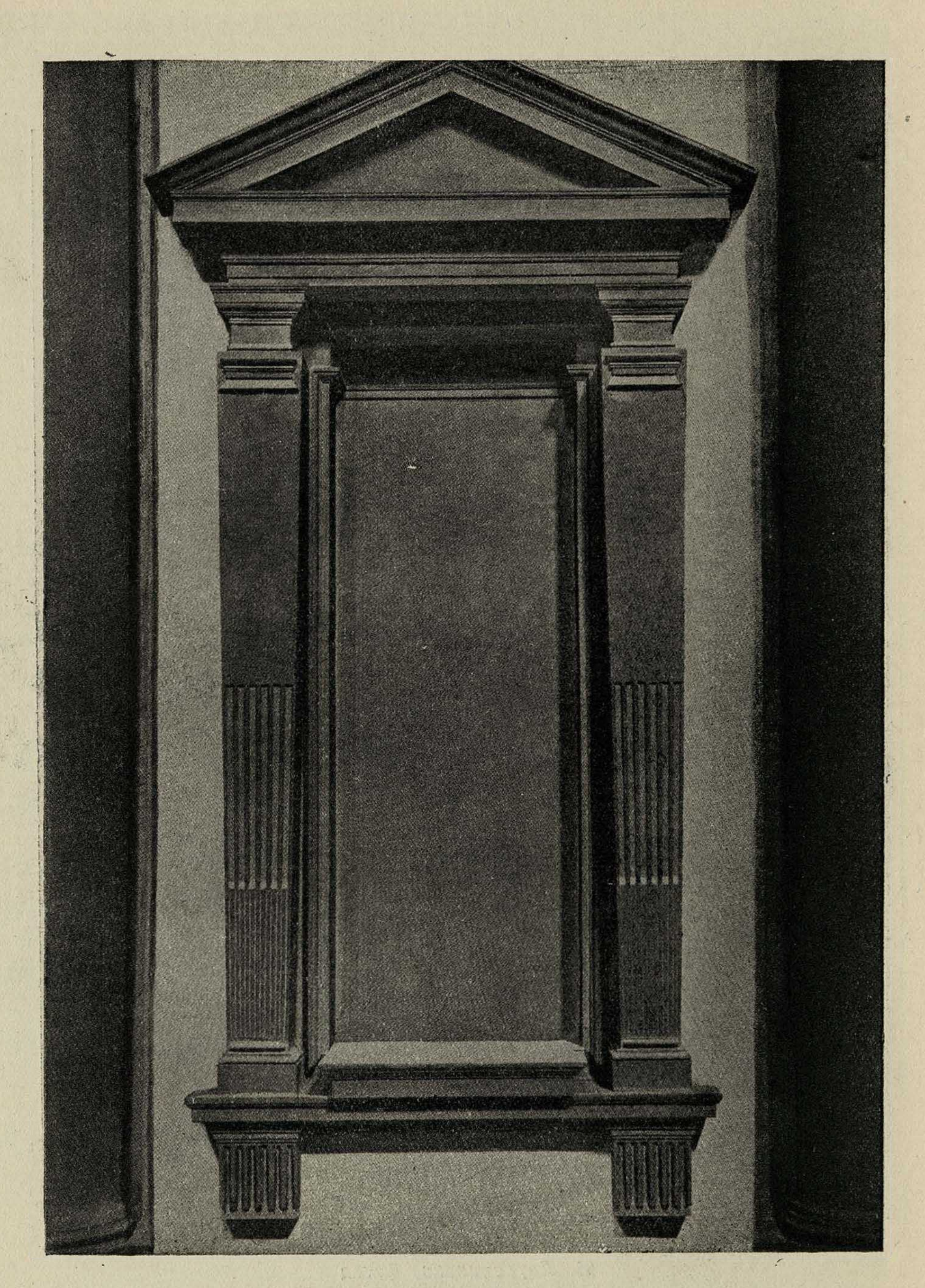
53. *Лауренциана, боковая стена вестибюля*

54. *Лауренциана, библиотечный зал*



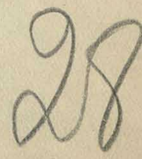
55. *Лауренциана, фасад*

27



56. *Лауренциана, окно вестибюля*

57. Эскиз к «Страшному суду». 1537—1538

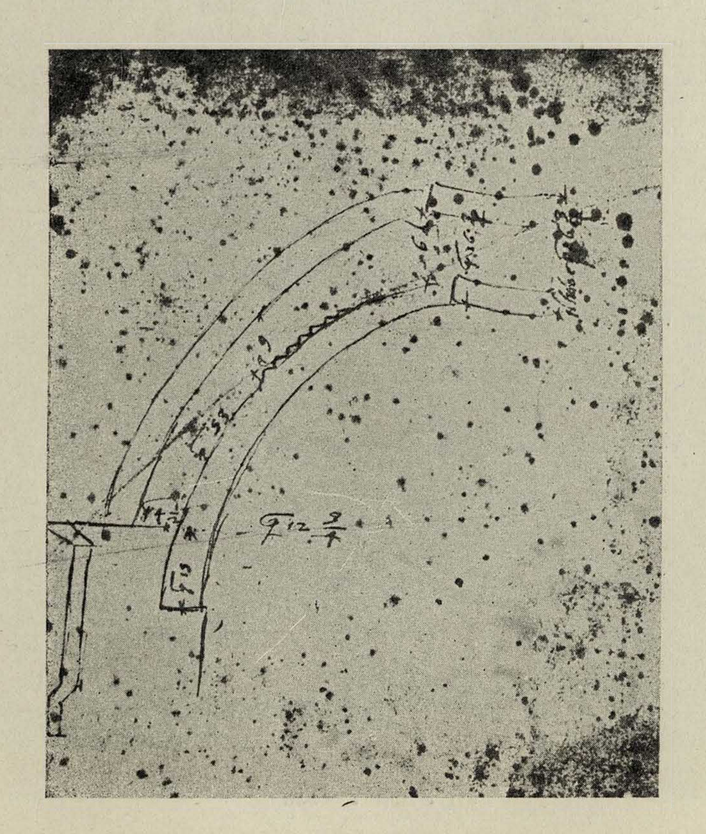




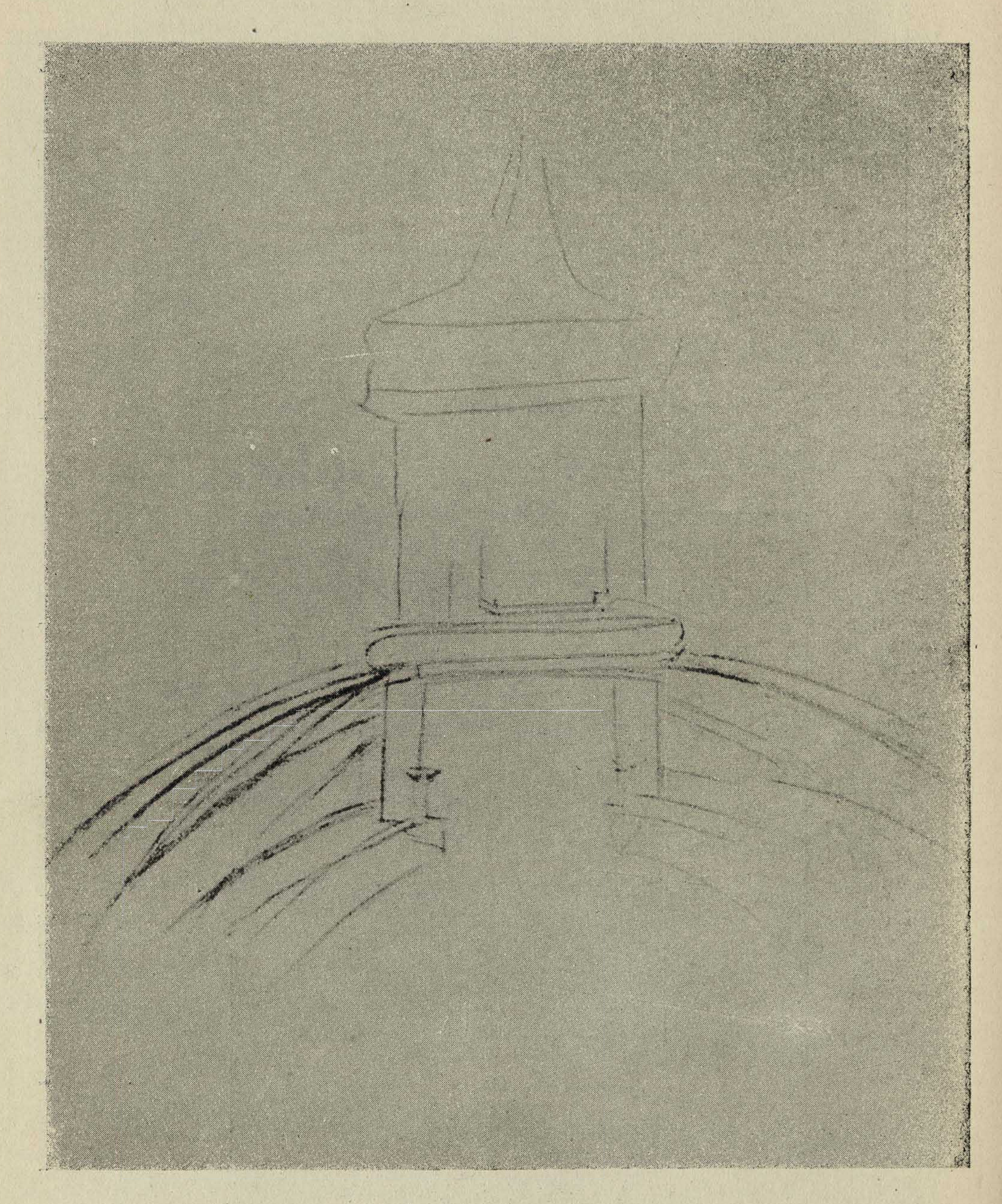
58. «Страшный суд» (Сикстинская капелла). 1533—1541



59. Этюд купола

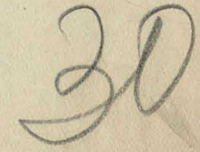


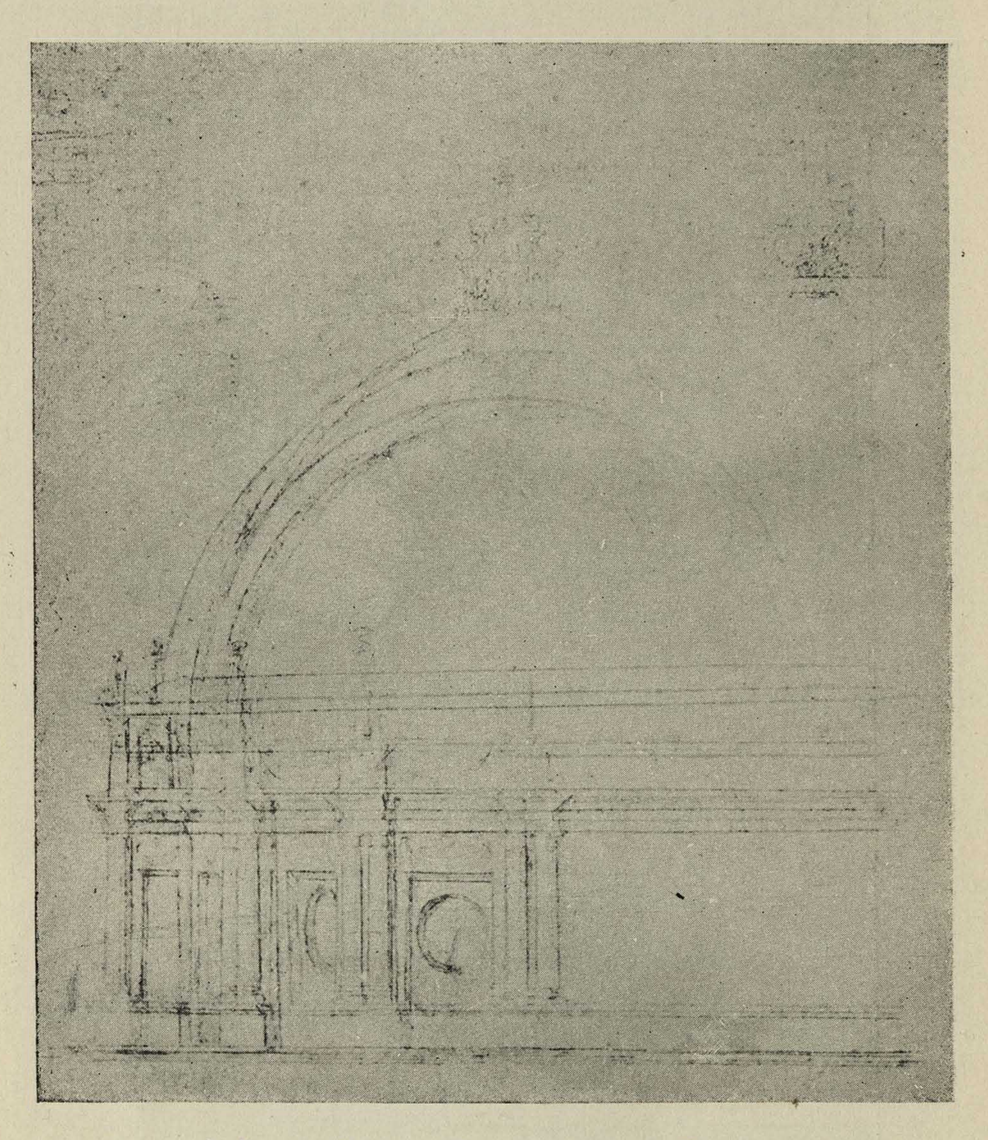
60. Схема конструкции купола



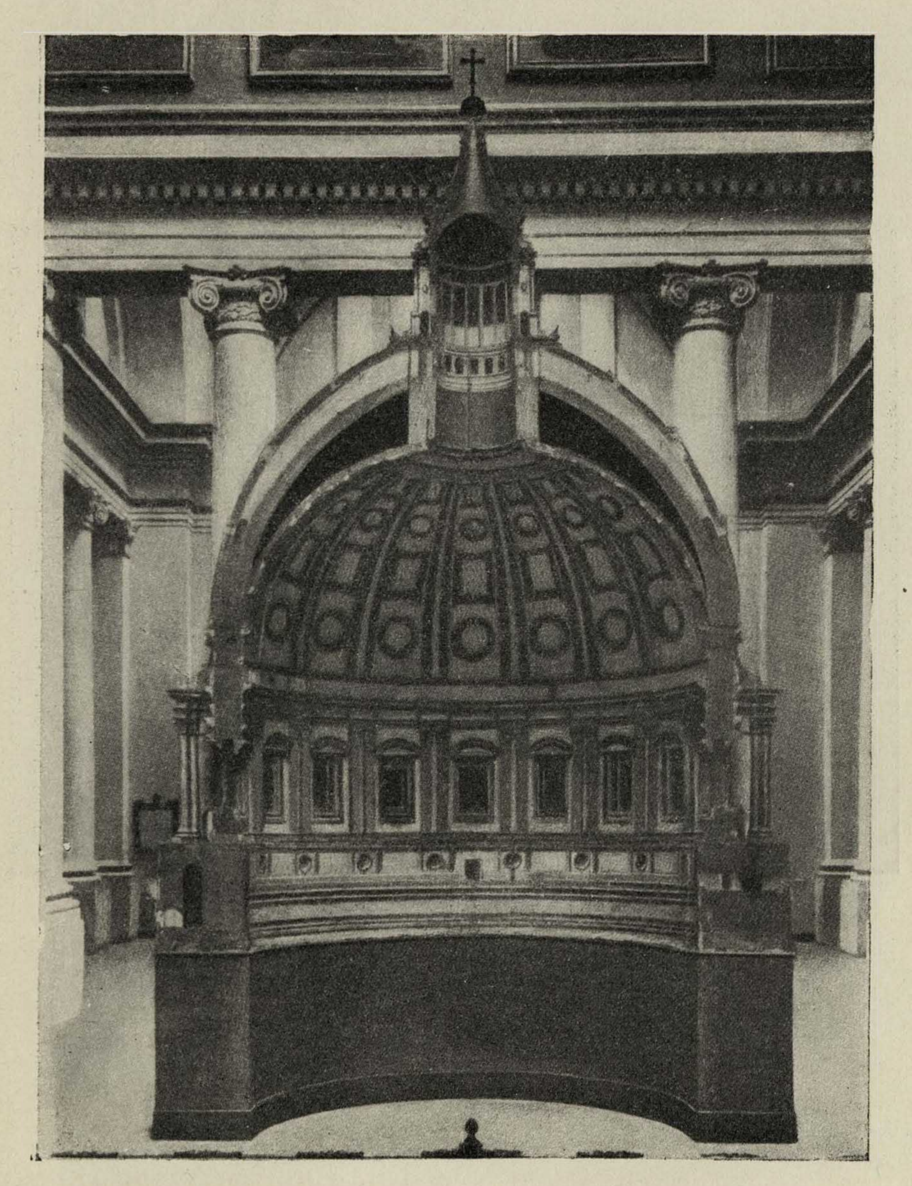
61. Этюд купола

62. Этюды куполов и ворот

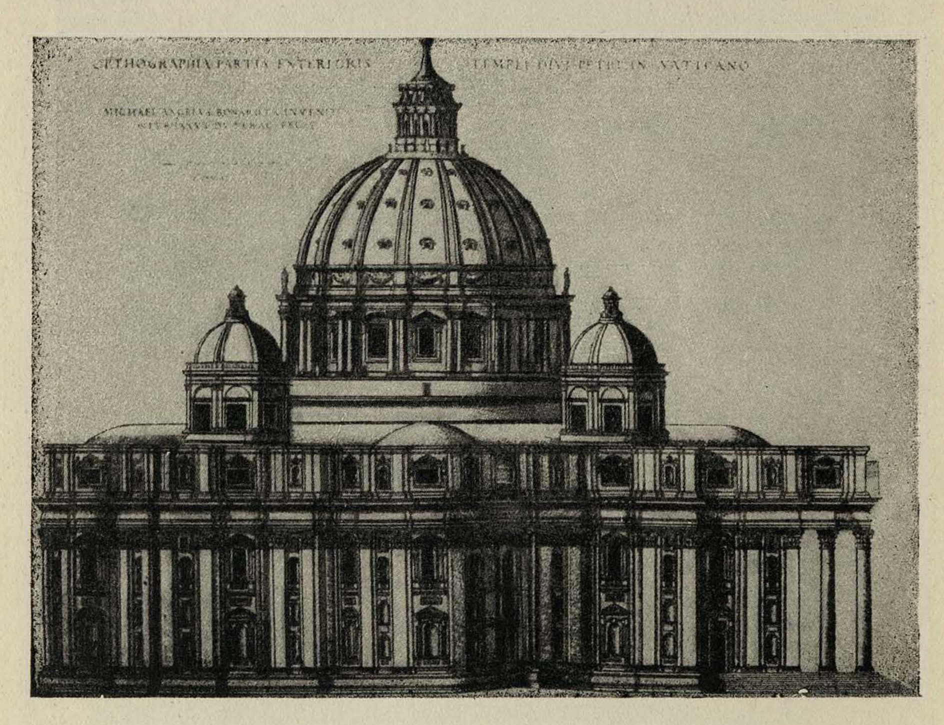




63. Купол собора св. Петра, рисунок по Микельанджело



64. Модель купола св. Петра (Рим, музей собора св. Петра)



65. Собор св. Петра, гравюра Дюперака по модели 1564 г.



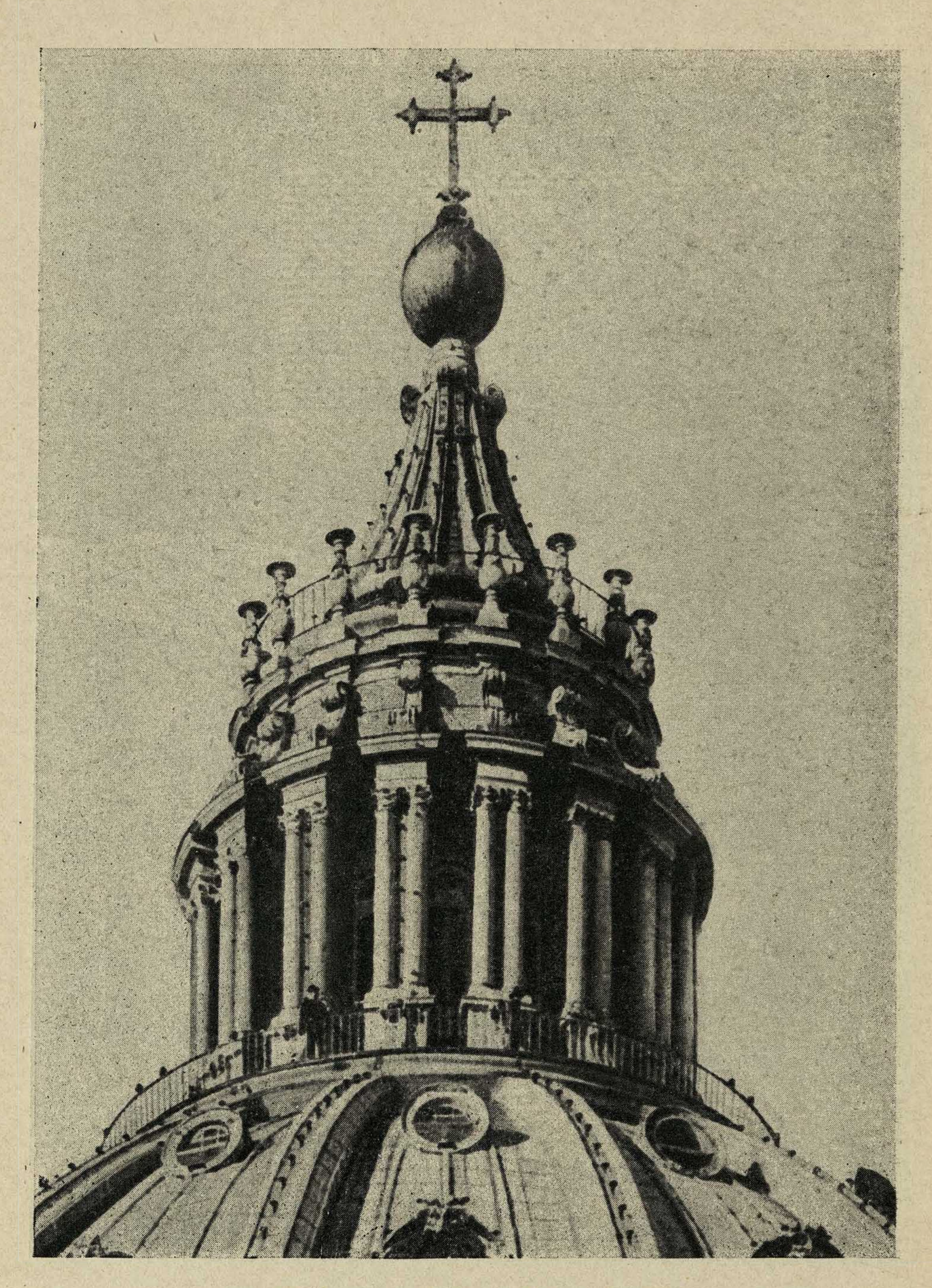
66. Собор св. Петра, старинный рисунок



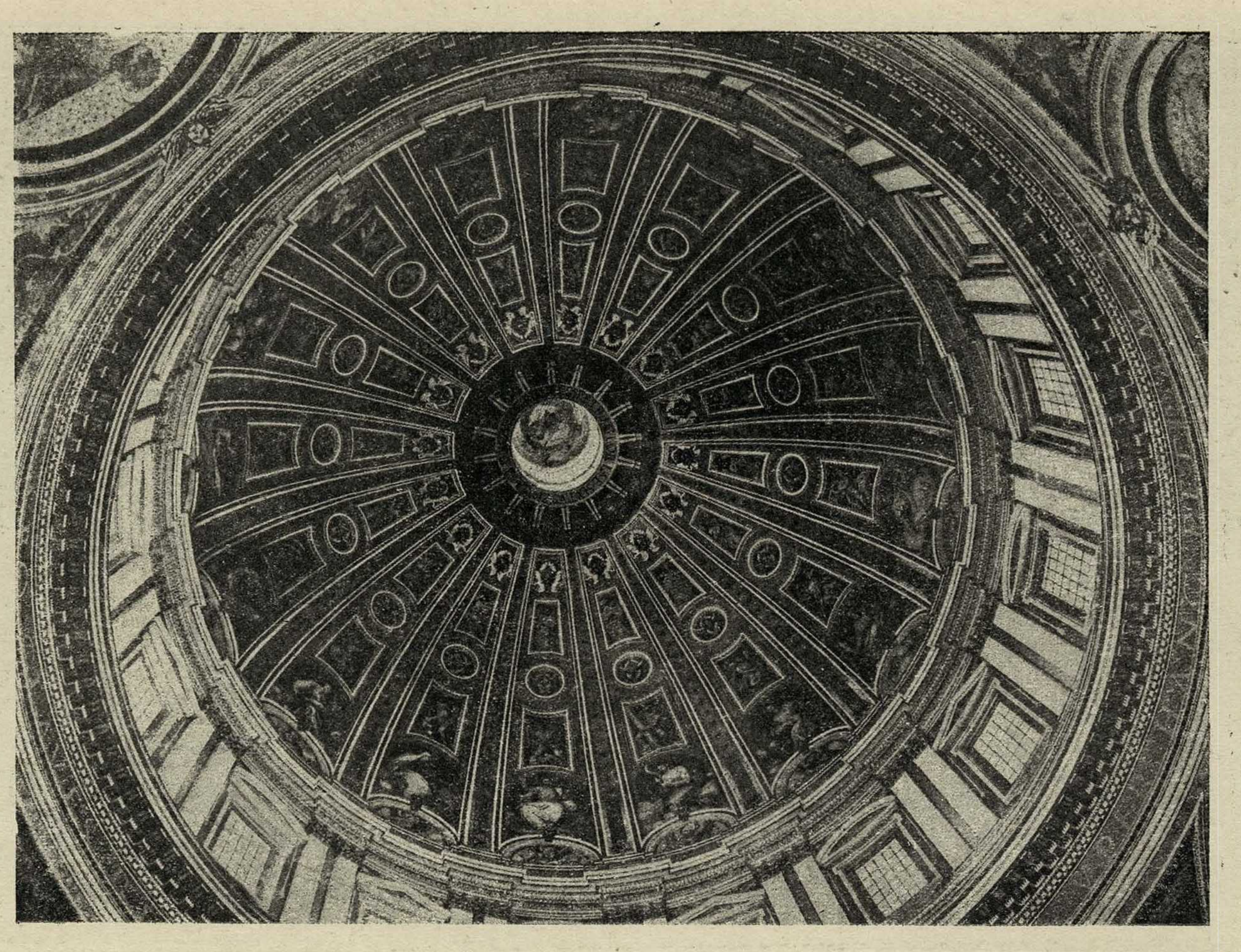
67. *Купол собора св. Петра*



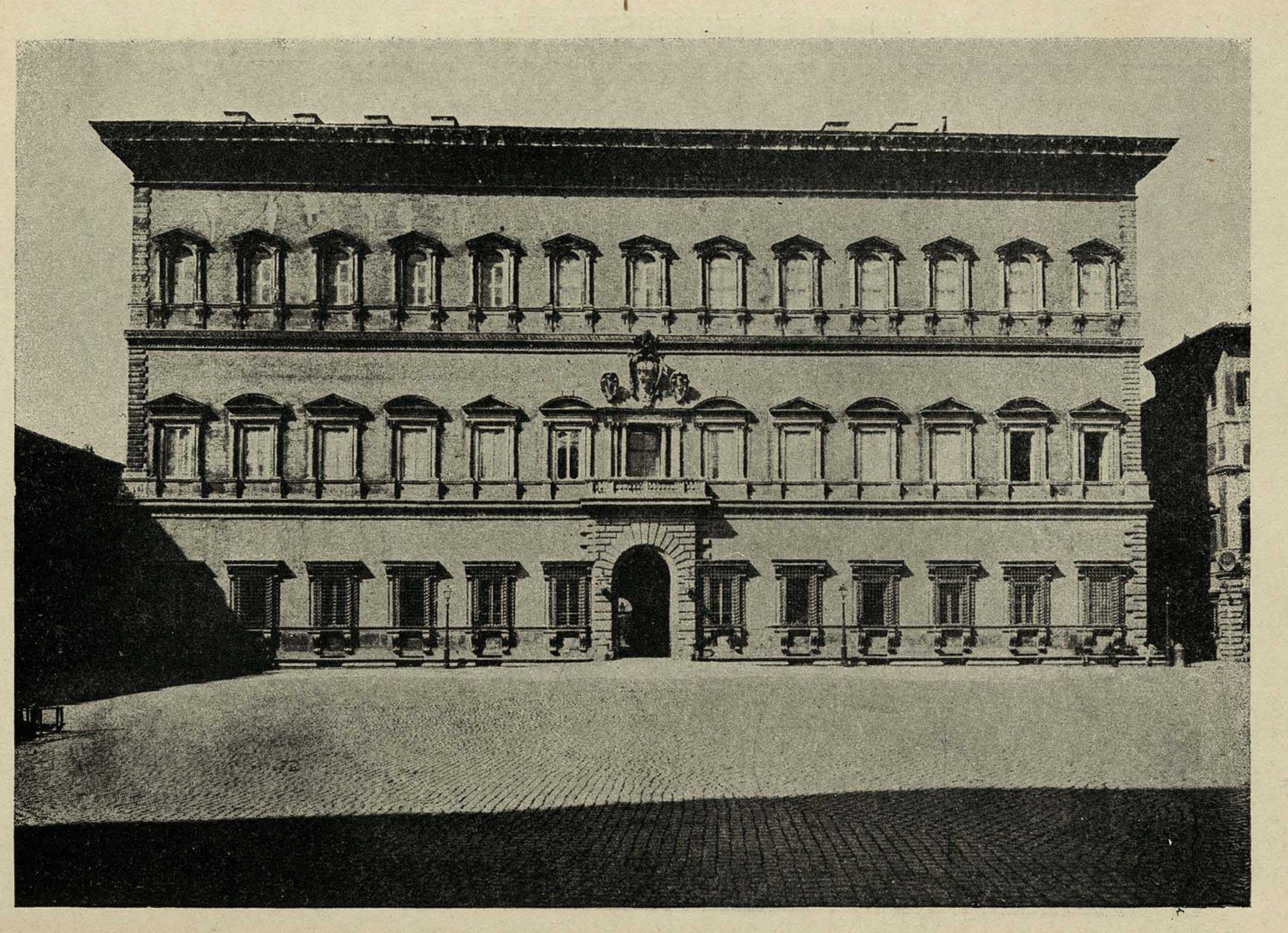
68. Купол собора св. Петра, деталь барабана



69. Купол собора св. Петра, фонарь



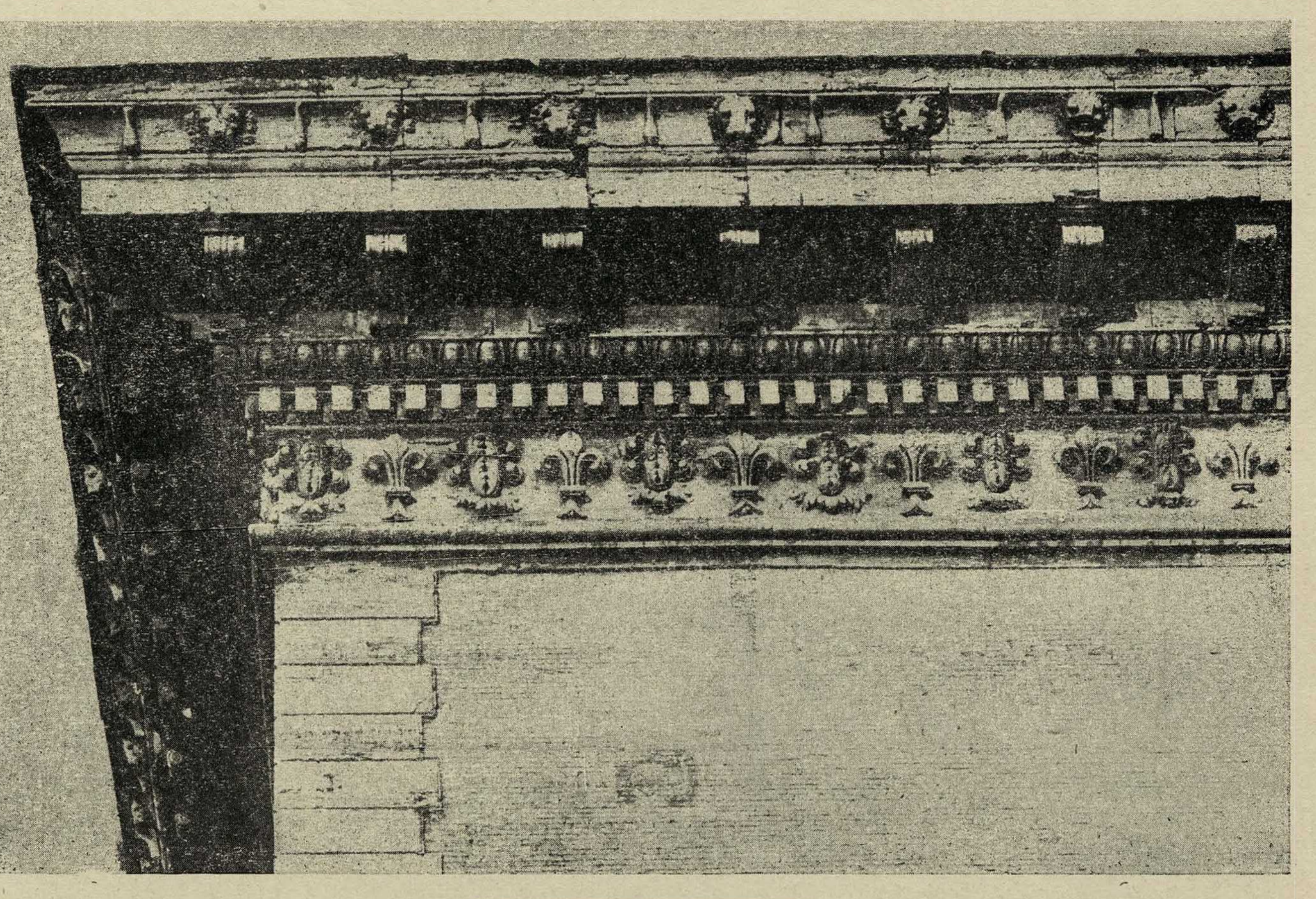
70. Купол собора св. Петра, вид изнутри



71. *Палаццо Фарнезе, фасад (А. да Сангалло и Микельанджело)*

72. Палаццо Фарнезе, балкон

35



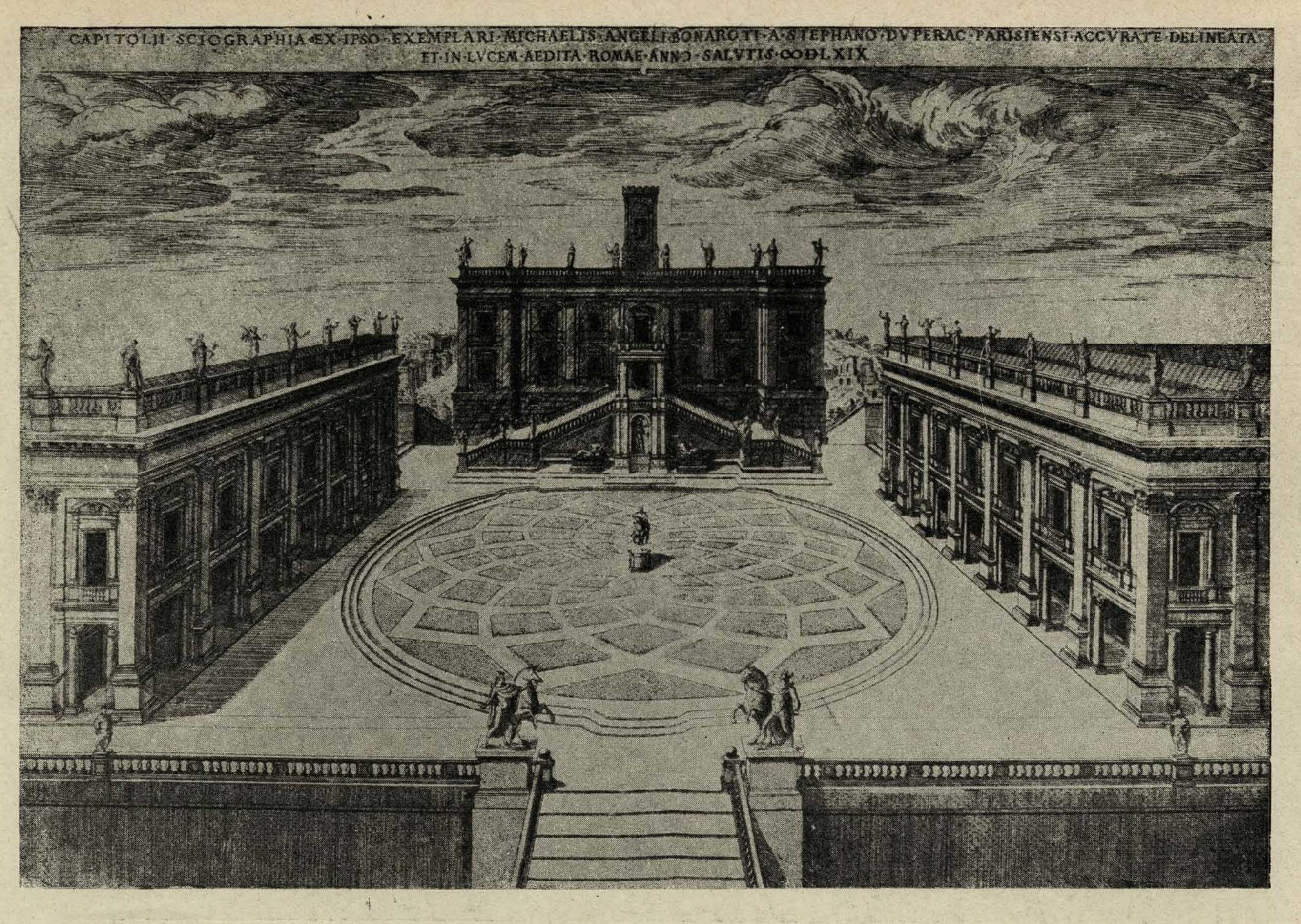
73 Палаццо Фарнезе, карниз



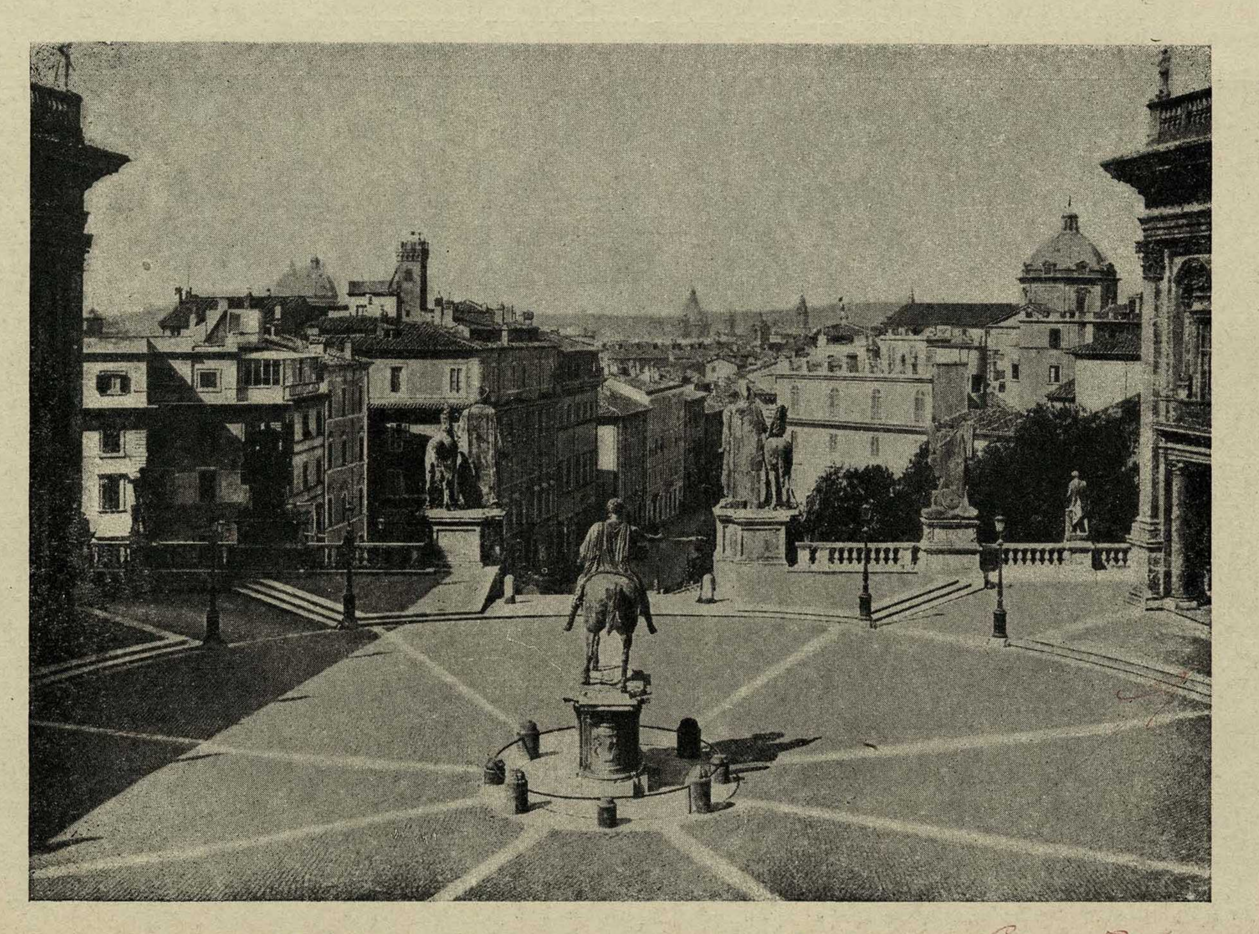
74. Палаццо Фарнезе, вид со стороны двора



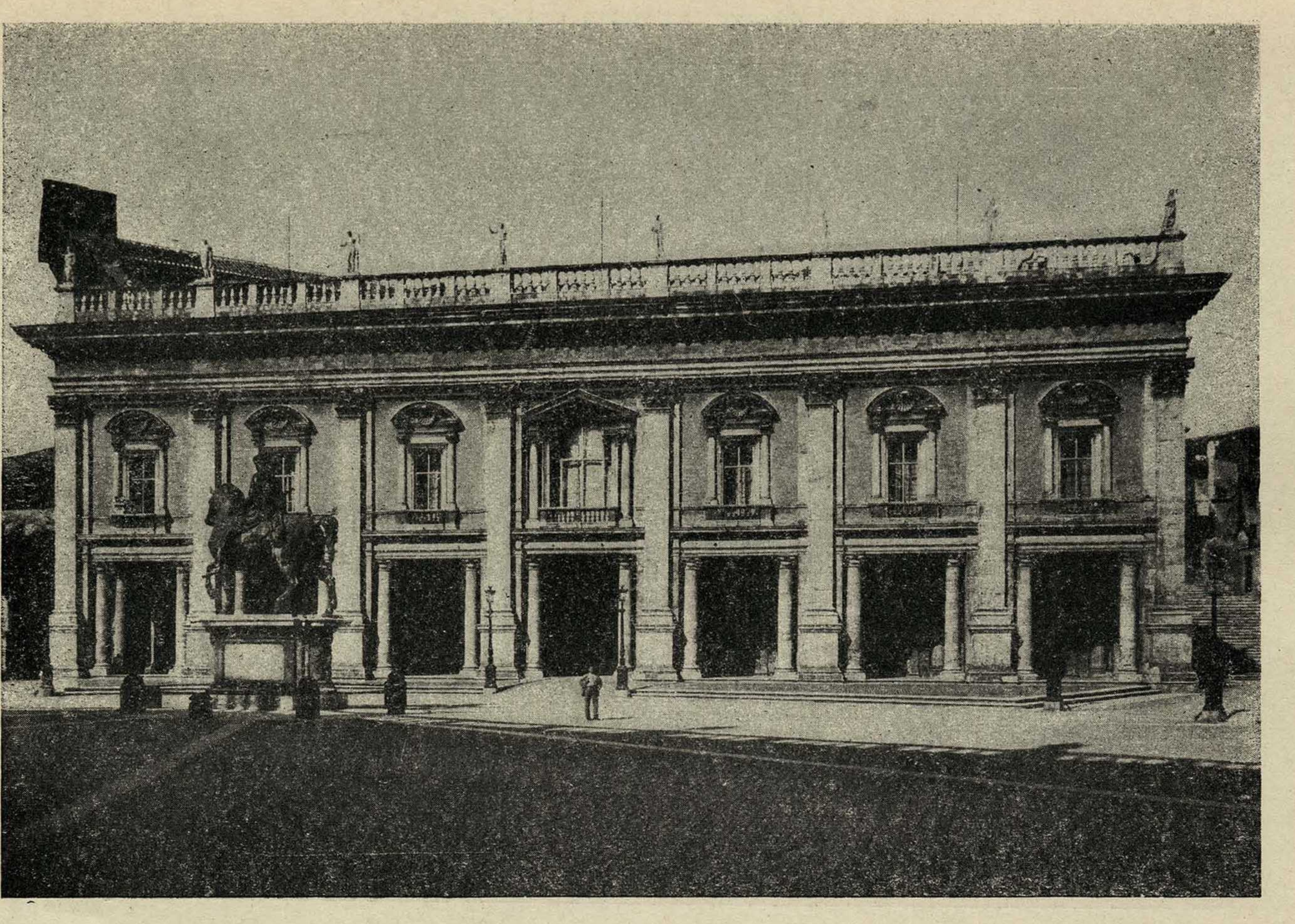
75. Палаццо Фарнезе, детали стены со стороны двора



76. Площадь Капитолия, гравюра Дюперака (1569)

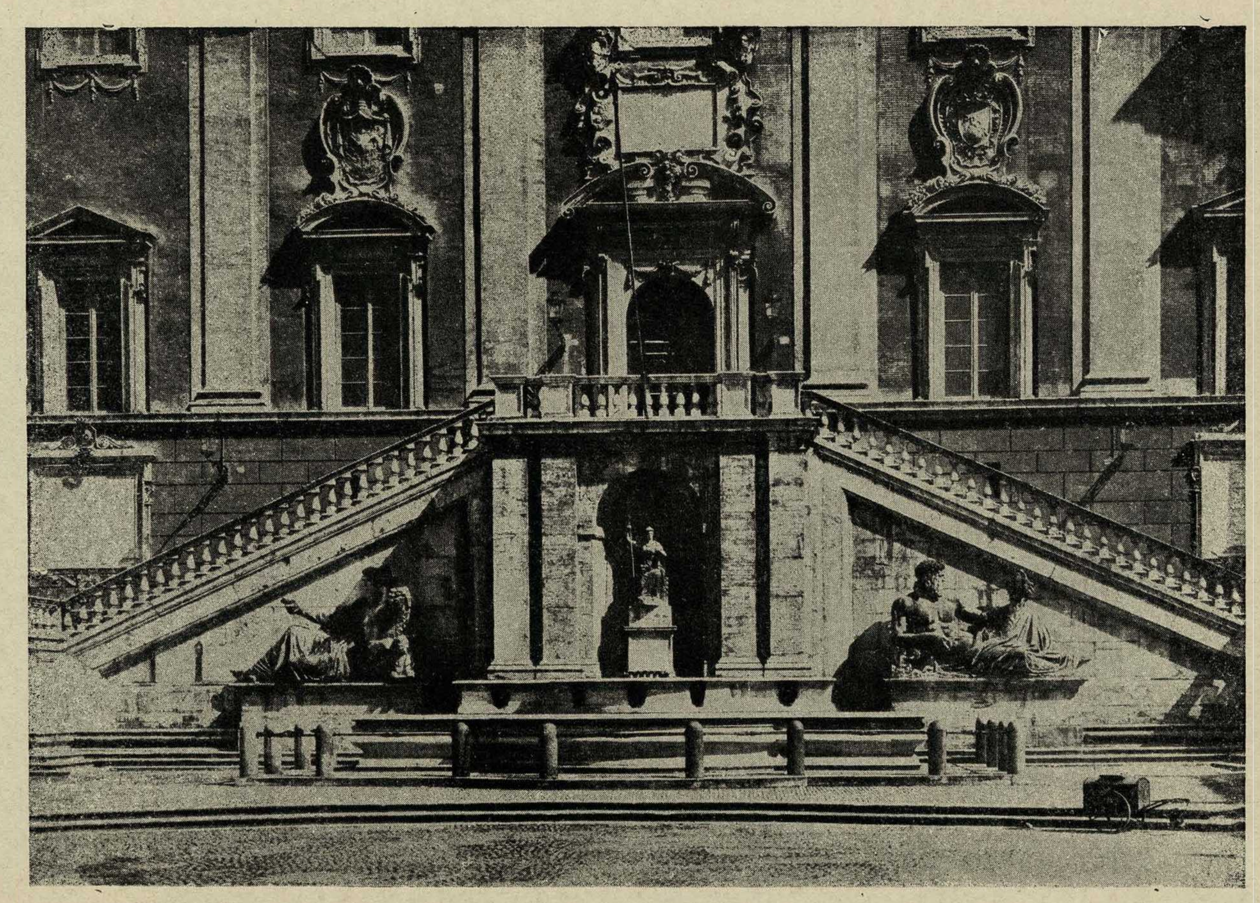


77. Площадь Капитолия со стороны дворца Консерваторов

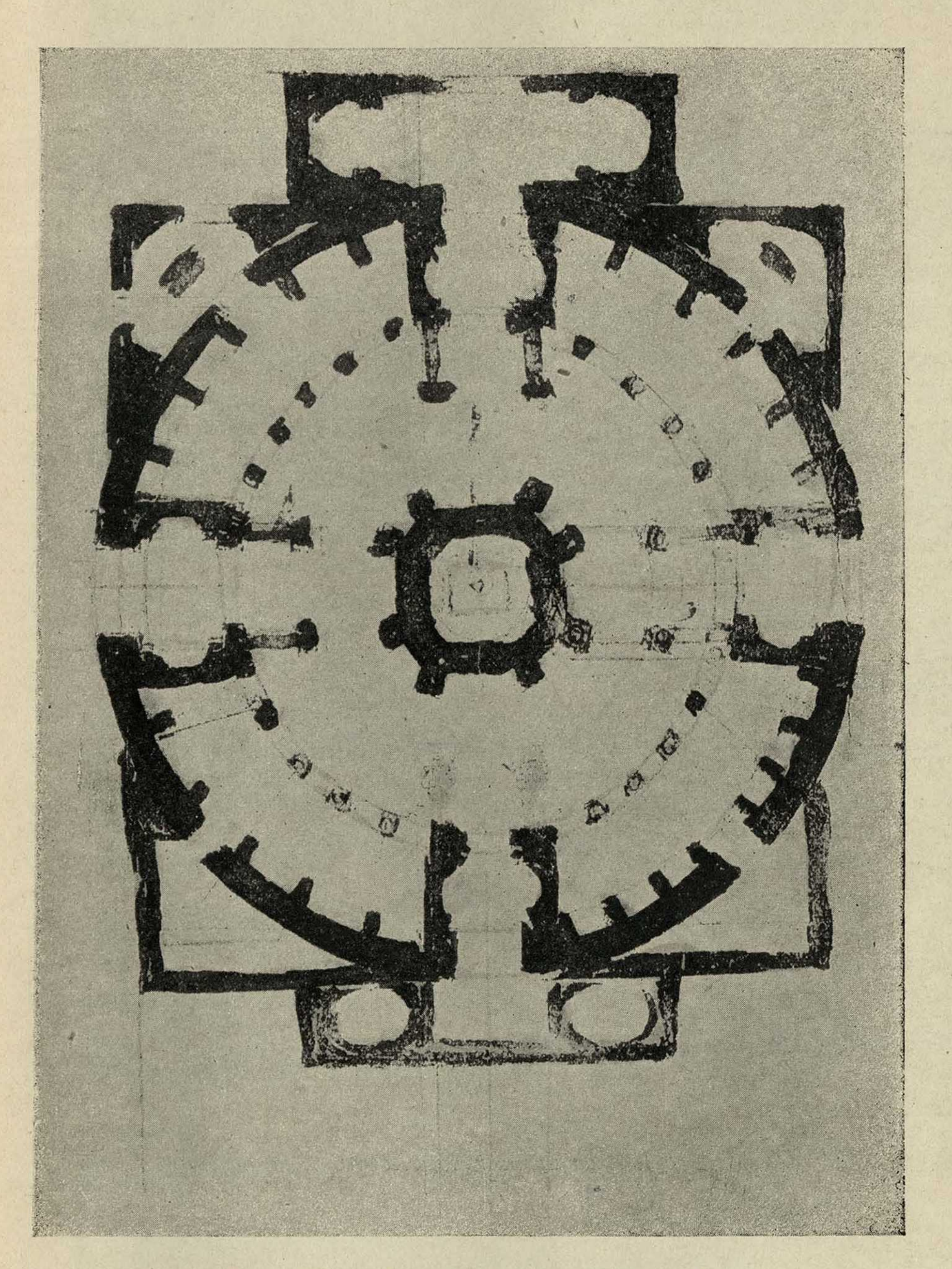


78. Дворец Консерваторов

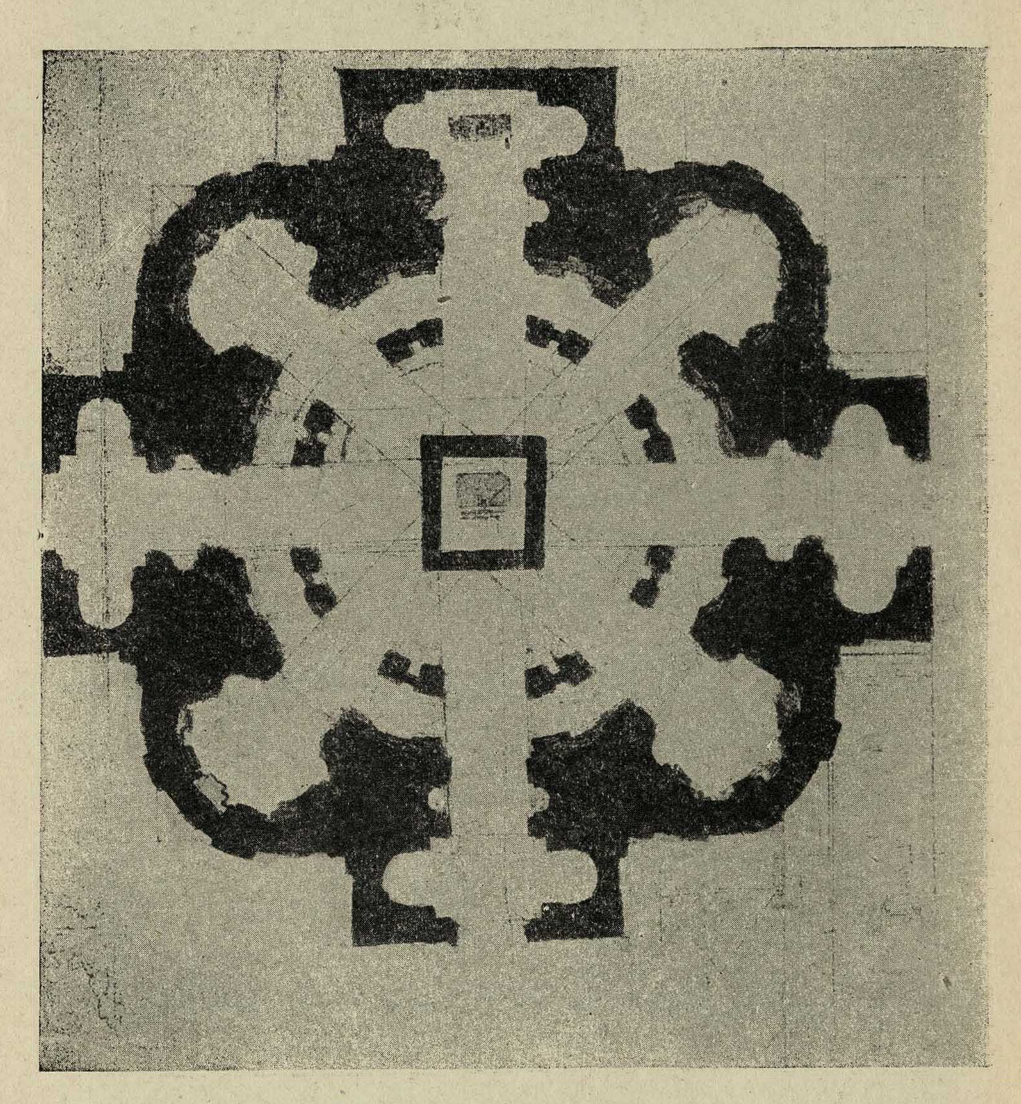
38



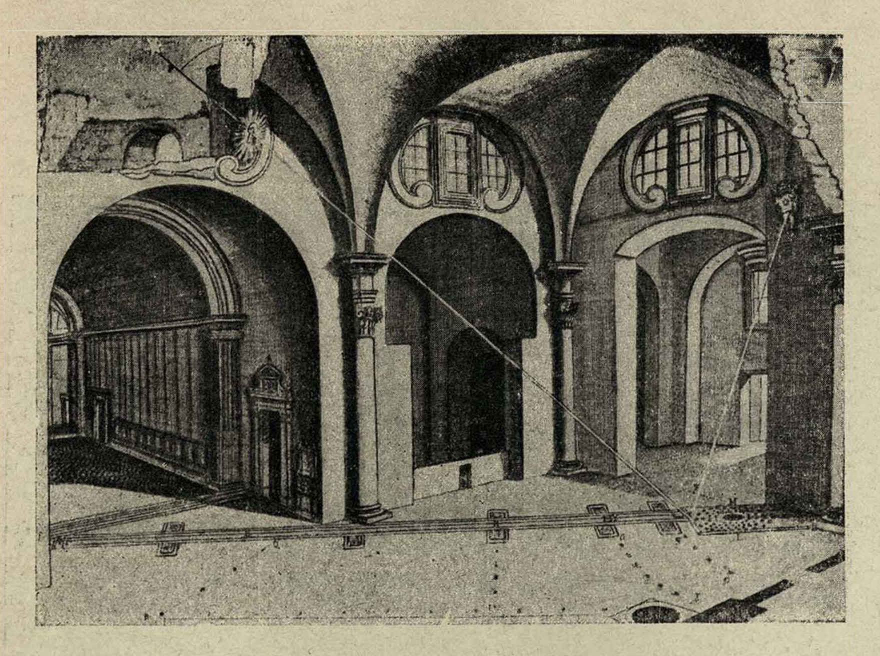
79. *Дворец Сенаторов, лестница*



80. План церкви Сан Джованни деи Фьорентини



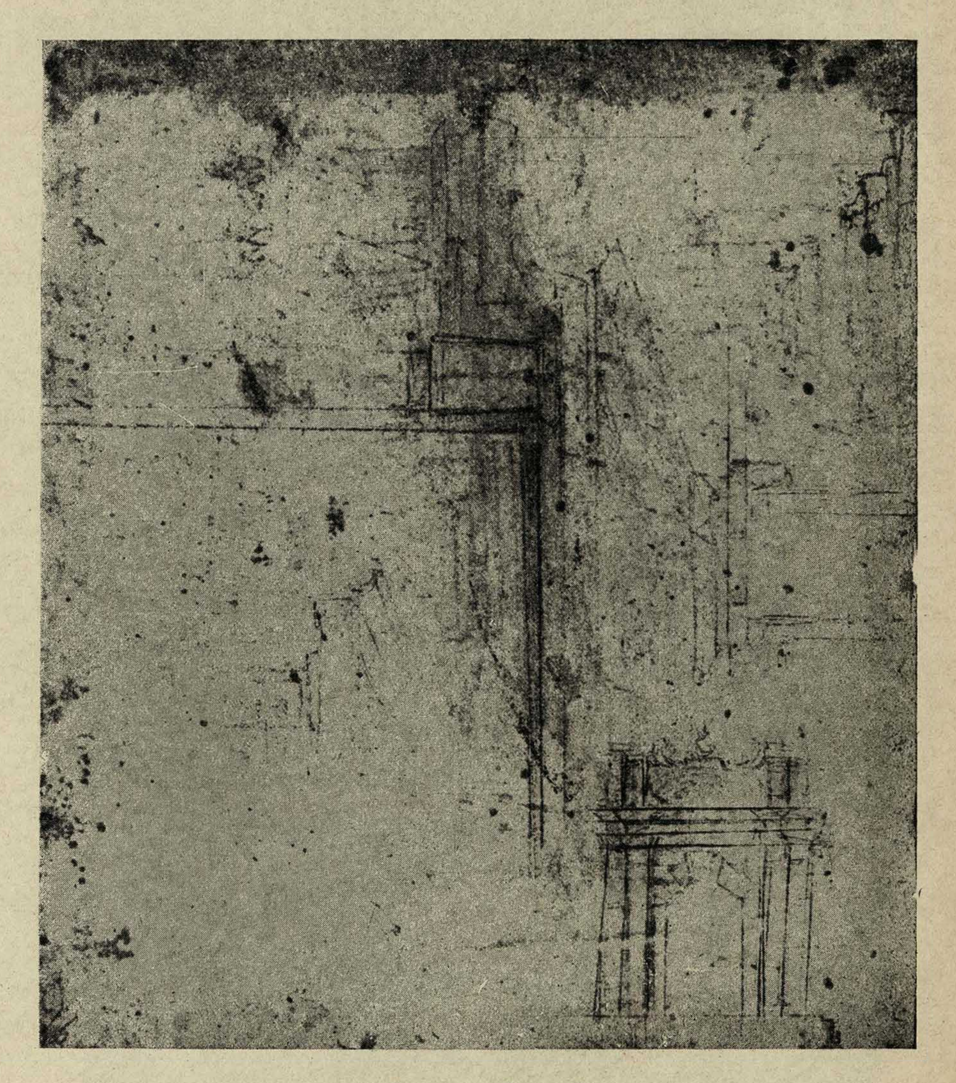
81. План храма центрического типа



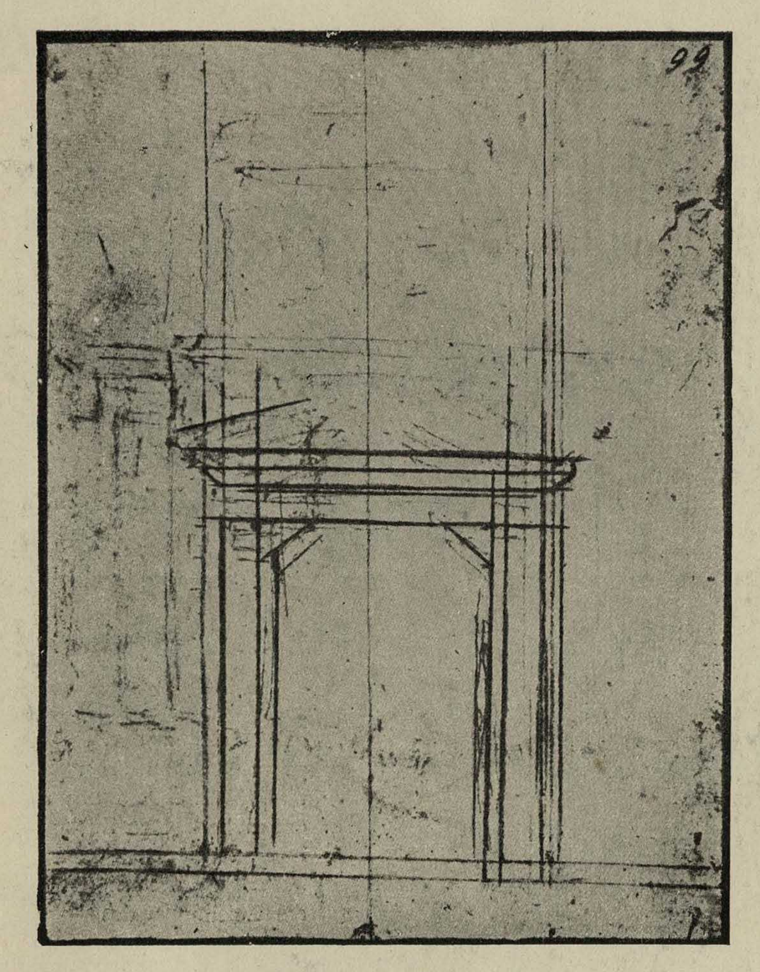
82. Церковь Санта Мариа дельи Анджели (по гравюре)



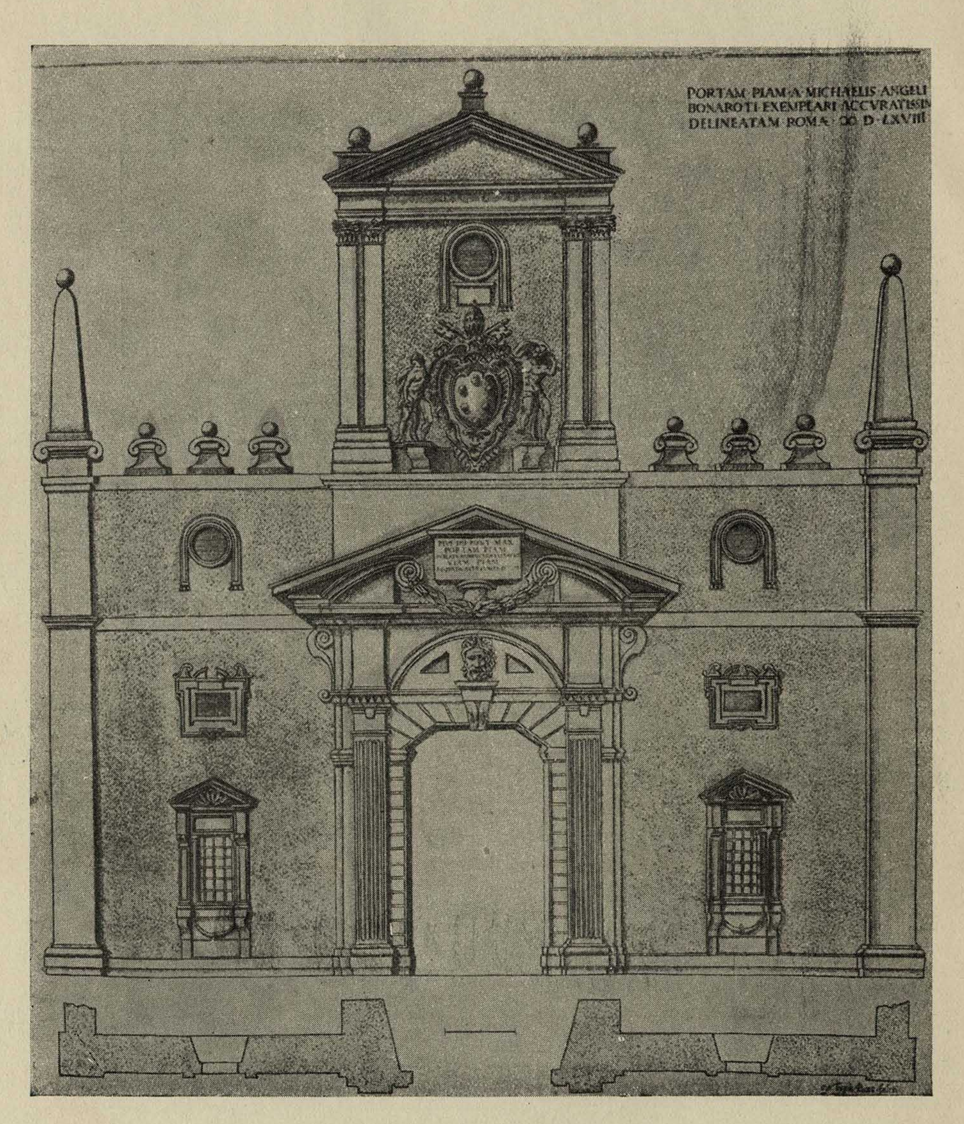
83. Замок св. Ангела, капслла Льва X



84. Эскиз к Porta Pia



85. *Эскиз к Porta Pia*



86. Porta Pia, гравюра 1568 г.



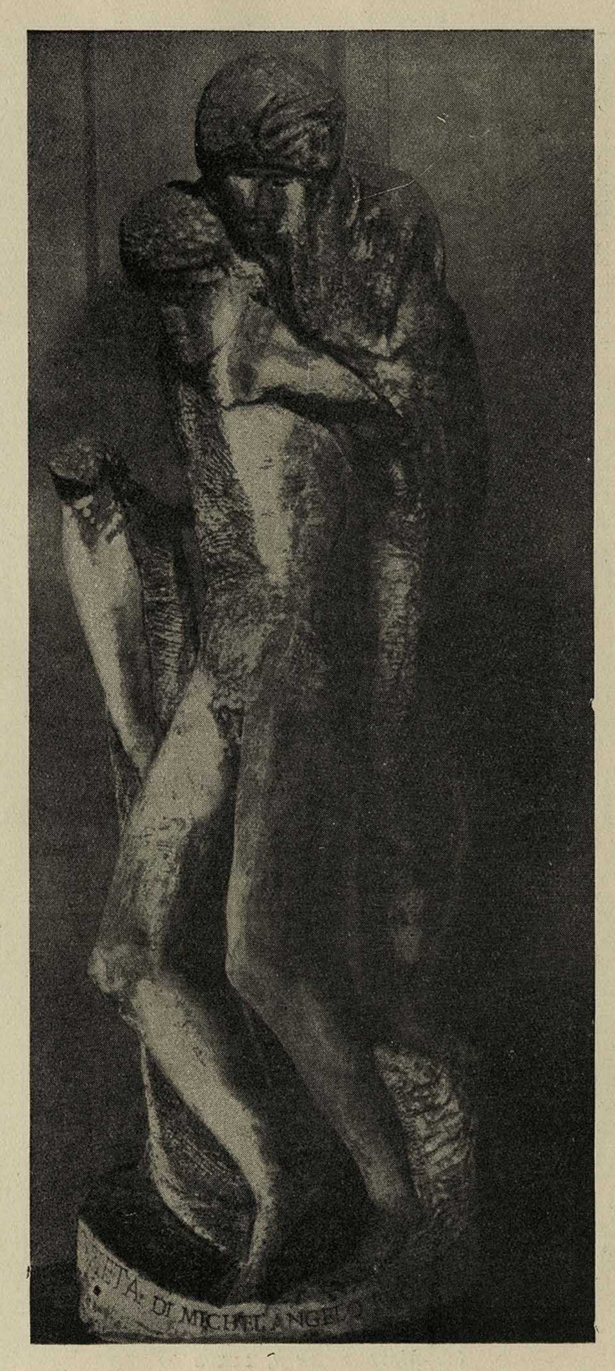
87. Porta Pia



88. Авраам и Исаак, эскиз

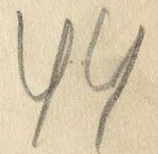
89. Мать и дитя, эскиз





90. Пиэта Ронданини. 1559—1564
(Рим, палаццо Сан Северино)

91. Распятие, эскиз



Ответственный редактор Ю. К. Милонов. Редактор Издательства Н. Е. Жолквер. Технический редактор Е. А. Смирнова.
Сдано в производство 21/IV 1936 года. Подписано к печати 28/IX 1936 года. 8½ печ. листов + 5½ листов иллюстр. 72 × 105 1/16. В 1 печ. листе 42800 знаков.
Уполномоченный Главлита № В—40832. Тираж 4000.
Типография газеты «Правда» им. Сталина, Москва, ул. «Правды», 24. Заказ № 880.
Цена 10 руб. Переплет 2 руб.



ОПЕЧАТКИ

Стран.	Строка	Напечатано	Должно быть
39	5 сверху	Berfin	Berlin
128	7 снизу	погребного	погребенного
132	16 сверху	гробница Джулиано	гробница Лоренцо
133	12 снизу	Флорентини	Фьорентини
Подпись по рис. 26		Димиана	Дамиана

Архитектурное творчество Микеланджело.

Цена 10 руб.
Перепл. 2 руб.

